biblioteca de ciências sociais

JEAN DUVIGNAUD
da Universidade de Tours

# SOCIOLOGIA DO COMEDIANTE

ZAHAR
EDITORES

# SOCIOLOGIA DO COMEDIANTE

O que é um autor? E qual a sua função social? Uma conceituação da atividade do comediante — emprestar uma realidade ao imaginário — terá de buscar o significado primordial dessa atividade na sua denotação originária: partindo do grego, o autor é um *hipocrites*, isto é, aquele que é capaz de representar um personagem, revestir-se de um ser que não é o próprio, e, sobretudo, conquistar por esse meio a simpatia dos outros homens. O ator encarna condutas imaginárias que ele torna convincentes ao realizá-las na trama da vida real, provocando a participação ativa que prepara a efervescência renovadora da vida social.

A sociologia do comediante é a delimitação dos caracteres específicos da sua arte em função da sua inserção no meio social em que atua e é efetivamente reconhecido como valor estético privativo do teatro. A análise social situa, portanto, o comediante na sua função final e real em função exemplar, uma vez que retrata uma potência capaz de pôr em evidência típica uma gama diferenciada de caracteres e de tornar visíveis as estruturas profundas da personalidade ou do ser coletivo.

De ARISTÓTELES, o primeiro grande teórico da conceituação essencial do drama e da arte do comediante, a BRECHT, um dos últimos analistas da função social do ator e do teatro, as tentativas de captar a realidade significativa da arte do comediante têm procurado mostrar a solidariedade entre o individual e o social, entre a psicologia e a sociologia da arte de representar uma personagem.

O presente estudo inscreve o seu autor entre os grandes analistas contemporâneos da arte do comediante e, conseqüentemente, da própria essência do teatro. Suas altas qualidades de concepção e composição revelam uma candente lucidez quanto à busca e à colocação em evidência das componentes mais singulares do universo do ator: sua feição é exaustiva, tornando a leitura da obra uma fascinante experiência de inteligência e competência, que vai aos poucos configurando um painel de grande e de profunda captação da componente social da arte do comediante.

JEAN DUVIGNAUD, um dos nomes de maior evidência da sociologia européia contemporânea, foi também *metteur en scène* e crítico teatral da *La Nouvelle Revue Française*. Depois de ter sido professor na Universidade de Tunis, cujo departamento de sociologia chefiou, ensinou na Faculdade de Letras de Orléans e é atualmente professor na Universidade de Tours.

# SOCIOLOGIA DO COMEDIANTE

BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

JEAN DUVIGNAUD

# SOCIOLOGIA DO COMEDIANTE

*Tradução de*
HESÍODO FACÓ

*Revisão Técnica de*
GILBERTO VELHO

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:

*L'ACTEUR*
*Esquisse d'une sociologie du comédien*

Traduzido da primeira edição, publicada em 1965, por Editions Gallimard, França

*Copyright © 1965 Editions Gallimard*

*capa de*
ÉRICO

1972

Direitos para a língua portuguesa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Rua México, 31 — Rio de Janeiro
que se reservam a propriedade desta tradução

*Impresso no Brasil*

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO ..... 13

PARTE I

METAMORFOSES DO COMEDIANTE

1. *O Papel do Ator nas Sociedades Monárquicas* ..... 39
Pode-se Dizer que Há Atores nas Sociedades da Idade Média? 40
O Ator nas Sociedades Monárquicas: Mudança de Classe e Imitação dos Modelos "Nobres" ..... 49
O Ator Nômade e o Ator Funcionário ..... 62
O Ator Criador de uma Imagem da Pessoa ..... 76
O Ator Servidor de Dois Senhores ..... 87
O Comediante Personagem Maldito ..... 96

2. *O Papel do Ator nas Sociedades Liberais* ..... 111
A Transição: Talma ..... 111
O Ator e o seu Personagem ..... 121
O Ator Servo do Público ..... 125
O Ator Prisioneiro do seu Tipo ..... 138
O Inimigo da Ordem ..... 149

3. *O Papel do Ator nas Sociedades Modernas* ..... 155
O Comediante Servidor Exclusivo de sua Arte ..... 156
O Ator Diretor ..... 162
O Ator Empresário de Espetáculos ..... 168
O Ator "Vedette" ..... 170
O Comediante Engajado ..... 175

4. *Variação do Papel do Ator. Variações da Imagem do Homem* 182

## PARTE II

## O COMEDIANTE E SEU PERSONAGEM

O Personagem ..... 192
O Emprego, a Escola ..... 197
Do Papel ao Personagem ..... 204
O Corpo, o Texto, o Subtexto ..... 213
O "Estado de Desdobramento" ..... 218
Existência e Possessão ..... 222
Pessoa e Sociedade ..... 244

A PERMUTA ..... 255

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS ..... 265

*A meu pai*

*N. B.* — Louis Jouvet censura a Diderot o fato de confundir, no *Paradoxo,* o ator, que só pode representar certos papéis, e o comediante, que pode interpretar todos.

Não será um tanto arbitrária essa distinção? Parece que se deveria utilizar o termo ator para designar de preferência a capacidade que uma sociedade reconhece ao homem de encarnar personagens imaginários, e o termo comediante sempre que o artista toma consciência de si próprio e da tarefa que deve desempenhar para o público.

Nesse sentido, a primeira parte deste esboço se relacionaria mais com o ator, e a segunda, com o comediante. Mas não se trata aqui de uma antítese verdadeira.

# INTRODUÇÃO

O ATOR É O HIPÓCRITA, que corresponde ao substantivo grego *hipocrités,* enquanto o verbo *hipocrinestai* significa "representar um personagem". Representar um personagem, isto é, revestir-se de um ser que não é o próprio e, sobretudo, conquistar, por esse meio, a simpatia dos outros homens. O ator encarna condutas imaginárias que ele torna convincentes ao realizá-las na trama da vida real. Provoca então essa participação ativa que prepara a efervescência renovadora da vida social, que sem isso fica adormecida ou cristalizada.

Mas o termo ator ultrapassa o domínio do teatro escrito e, de modo mais geral, o que chamamos "história do teatro". Assim como as dramatizações múltiplas da vida social vão além da definição literária ou técnica do teatro, o teatro é muito mais do que o próprio teatro, porque diz respeito ao conjunto das cerimônias e práticas da vida coletiva e confunde-se com a vida concreta dos "meios reais efervescentes", de que falou Durkheim. * E, nessas condições, é claro que o termo ator ou comediante caracteriza uma realidade mais vasta, que tem na expressão dramática apenas um aspecto, quase um caso limite. Poder-se-ia mesmo dizer que o conceito de ator é inseparável do conceito de papel social e do exercício dos comportamentos que esse papel implica, no contexto de uma experiência coletiva. E nesse sentido seria toda a vida social, sob os seus diversos aspectos, atingida pelo termo, pois "se existem realizações autênticas do teatro espontâneo, elas estão, antes de tudo, na vida coletiva cotidiana". [1]

A importância dos papéis sociais, das tramas de comportamentos que elas designam decorre do fato de implicar todo quadro social definido, quer se trate de uma estrutura global, quer de um grupo, ou de qualquer uma das formas de sociabilidade, uma direção, um dinamismo coletivo, criador de atos mais ou menos intensos, mais ou menos acentuados. Pode-se dizer que o próprio ato de participação que une os indivíduos, os grupos,

---

* Ver nossa *Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives* (P. U. F., 1965).

as classes a essas ações coletivas se realiza através desses papéis sociais que dramatizam e na realidade representam para si mesmos e para os outros. Marcel Mauss, no *Esquisse d'une théorie de la magie*, o indica claramente a propósito do feiticeiro: "É todo um meio social que se comove apenas porque em uma de suas partes se realiza um ato mágico. Forma-se em torno desse ato um círculo de espectadores apaixonados, que o espetáculo imobiliza, absorve, hipnotiza. E todos se sentem ao mesmo tempo atores e espectadores da comédia mágica, como o coro no drama antigo"... "A presença da sociedade em torno do mágico, que parece cessar quando ele se retira para o seu camarim, é, ao contrário, nesse momento exato mais real do que nunca. Pois é essa presença que o obriga a recolher-se e só permite que ele saia para agir... Tudo se passa como se surgisse em torno dele, à distância, uma espécie de imenso conclave mágico." [2]

Essa distinção entre a espera ativa de um público (a palavra é aqui tomada no seu sentido mais amplo), entre a representação de um papel que torna possível a participação coletiva e a integração dos grupos e dos indivíduos em uma "sociedade total" constitui um fato muito generalizado, que encontramos em quase todos os tipos de sociedades. Tudo ocorre como se a representação de certos papéis perante um grupo e a polarização que determina constituíssem um elemento fundamental da vida social, sem dúvida o modo de expressão dos "meios efervescentes". Os resultados da divisão social do trabalho, mesmo a mais rudimentar, implicam assim a elaboração de papéis teatrais que os homens devem representar para realizar a existência coletiva e, ulteriormente, a própria existência. As tarefas sociais de sacerdote, de rei, de feiticeiro se encontram em todas as sociedades ditas arcaicas. E a trama de comportamentos que elas determinam, condicionada por uma tradição cristalizada em ritos e práticas instituídas, constitui a máscara e as obrigações a que devem resignar-se os detentores das insígnias respectivas. Mais tarde, uma codificação se encarrega de definir e delimitar o papel de um agrupamento parcial — os mercadores, os soldados, os serventuários de um culto, os nobres, os plebeus. Outras designações morfológicas acentuam a descontinuidade entre as funções exercidas, que afetam o vestuário e mesmo a linguagem e o andar. Na Tunísia beilical, os judeus usavam uma roupa especial e às vezes deviam baixar ritualmente a cabeça na rua, ao passarem por um muçulmano. As vestimentas dos gregos e

dos romanos mudavam de acordo com os grupos e os papéis que a esses grupos eram atribuídos, pelo menos antes do período imperial em Roma. Huizinga deu para a Idade Média muitos exemplos dessas codificações de acordo com o papel social. Daí vêm as vestimentas dos sacerdotes e os uniformes dos soldados. Em certos casos, essa codificação vai até a criação de grupos fechados uns aos outros, excluindo toda participação comum. São as castas. No antigo Japão, um conjunto de regras morais com base nas convenções sociais, o *giri,* fixa as tarefas que devem ser exercidas pela sociedade dos *samurais* e pela sociedade dos camponeses. E essa regra convencional diversifica-se e impõe-se a todas as outras classes, estabelecendo o que deve ser "respeitado" e as práticas obrigatórias. Na Índia, esse sistema se desenvolveu ainda mais, porque a consciência social mergulhava religiosamente no cósmico e justificava assim, transcendentalmente, o estabelecimento das castas e dos papéis que lhes cabem. Ainda hoje as pessoas que pertencem às classes inferiores raramente vão além dos papéis que lhes são atribuídos, papéis esses que lhes são impostos, aliás, pela sua natureza de *intocáveis,* a menos que se convertam a outras religiões.

Mas é sobretudo por ocasião das cerimônias coletivas que esses papéis assumem uma importância significativa em todas as sociedades humanas: as máscaras e insígnias usadas pelas famílias patrícias romanas nas cerimônias de sepultamento [3] condicionavam atitudes e gestos que definiam um personagem. O simples cidadão que endossa a sua vestimenta ou o seu uniforme para ir a uma festa passa a materializar e a ilustrar o personagem que ele representa. O professor que começa o curso, o pregador que dá início ao sermão, o líder que se lança na sua arenga sindical, todos eles entram no papel que exercem. A cerimônia social, a missa, o comício, a greve ou a sessão parlamentar não poderia realizar-se sem a parte que ele desempenha. Este é inseparável da cerimônia, e o ator social realiza a sua existência coletiva executando os gestos que lhe impõem o determinismo das tradições e a expectativa de um público que, através daquela prática efetuada perante ele e para ele, participa da experiência social, liga o seu ser ao ser total, esboça uma fusão das consciências, levadas pela materialização de comportamentos obrigatórios e dos sinais exteriores que lhes são inerentes.

Tratemos justamente dos sinais. É preciso aprofundar a análise. O ator, para realizar a manifestação social que empreende, deve reunir na sua pessoa o maior número de sinais que a sua

condição especial exige e com isso satisfazer a expectativa do público, ávida de símbolos. Jacques Berque tem razão quando afirma, a respeito da situação particular do colonialismo no Magrebe, que foi um conflito profundo entre sinais exteriores de ritos, e nesse campo o vencedor era quem reunia maior número de sinais, porque estes designavam papéis especiais e, por trás desses papéis, a realização de um certo tipo de sociedade, de preferência a outro tipo. A vida cotidiana é feita desses sinais, de que algumas pessoas se tornam detentoras para exercer os papéis sociais que representam e que só existem em função deles. As insígnias do poder, da religião, da força, da magia são inseparáveis dessas tramas de papéis, assim como as emoções que eles despertam no público, provocando a satisfação ou euforia que atesta integração na vida social, são inseparáveis da realização, mesmo fictícia ou imaginária do dinamismo criador que é o fundamento da sociedade "em ação".

Sociologicamente falando, seria pois mais interessante relacionar essa semântica com a pressuposição coletiva implícita de uma atividade possível e de uma intervenção eventual nas estruturas estáticas do que especular sobre as relações formais de "significante" e "significado", que só têm sentido dentro do campo *previamente* definido pela atividade de comunicação e participação, que se não poderia impunemente abstrair da trama da vida coletiva. Esses sinais sociais, usados para caracterizar papéis que eles simbolizam com maior ou menor exatidão, pressupõem *ao mesmo tempo* a realização de uma tarefa coletiva, que implica o livre arbítrio humano, muitas vezes velado, mas sempre presente, e os obstáculos a vencer até a efetivação de uma participação total e de uma fusão das consciências, necessárias a essa empresa coletiva. Deveríamos, pois, relacionar esses sinais com a intenção dinâmica, com a vocação de Prometeu das sociedades, de quaisquer sociedades, por mais adormecidas e cristalizadas que sejam. E, nesse último caso, a atualização dos papéis e dos sinais respectivos sugere a todo o grupo a imagem de eventuais comportamentos renovadores, que foram efervescentes e ativos *in illo tempore,* na "idade de ouro" ou no "grande passado", que serve de justificação à maioria dos mitos.

E os mitos se diferenciam precisamente em função do dinamismo da consciência implícita e do poder que têm as sociedades de modificar o próprio destino. Georges Gurvitch entende que os mitos das sociedades arcaicas são cosmogônicos e teogônicos em virtude mesmo da incapacidade coletiva que se justifica

divinizando as inibições naturais que não pode vencer; e que os mitos das sociedades históricas são todos sociopolíticos porque contêm, ao contrário, a pressuposição fundamental de uma intervenção positiva nas estruturas globais. [4] Os sinais e os símbolos dos mitos das sociedades arcaicas têm, contudo, a marca de uma ação eventual, relativa ao próprio nascimento dessas sociedades, aos primeiros esforços de organização e estruturação, realizados *antes* da época em que a sobrevivência dessas sociedades impõe a todos os seus membros uma rigorosa observância da ordem estabelecida, sob pena de assistirem ao esmagamento dos indivíduos sob o peso enorme dos determinismos cósmicos. Mircea Eliade apresentou múltiplos exemplos dessa eficácia dos símbolos míticos para regenerar o passado original e o ato inicial de fundação da sociedade, mas não soube evitar o erro da generalização ao admitir como universal essa definição do mito. [5] Os símbolos e sinais que indicam e definem as tramas de papéis característicos de um cenário mítico, sejam estes ou não representados por atores em festas ou cerimônias rituais, não são de todo desprovidos de um certo dinamismo, mas esse dinamismo não vai além do ato constitutivo da sociedade e não dá nenhuma possibilidade de vencer as forças cósmicas, nem sequer os determinismos próprios do grupo, instituídos ao longo de seu desenvolvimento. Assim, a sociedade arcaica fica inteiramente inserida no conjunto de forças externas que se exercem sobre o homem.

Mas, nas sociedades históricas, isto é, *cumulativas,* em que a consciência implícita de todos é dominada pela capacidade de mudar as estruturas, os sinais e os símbolos correspondem, em virtude dessas mudanças, a mitos ativos, de natureza prometéica, quer se trate de mitos de situações, como no caso da própria cidade grega — a Atenas legisladora e mediadora — quer se trate de mitos de pessoas, como os que se formaram, também nos tempos antigos, em torno da individualidade dos Césares. Por conseguinte, o ator que utiliza esses sinais e símbolos utiliza elementos significativos que designam um *obstáculo superável,* um determinismo a que é sempre possível pôr fim, deixando larga margem ao eventual, ao possível, ao imaginário, portanto.

O ator usa então as insígnias que designam uma ação possível, de qualquer forma importando num combate, num duelo com as forças externas e na possibilidade de experimentar sentimentos e paixões que não se reduzem às medidas afetivas parcimoniosas válidas para a sociedade arcaica ou tradicional. As cerimônias sociais não têm aí, evidentemente, a mesma tonali-

dade, se considerarmos que as sociedades cumulativas abrem também um grande leque à divisão social do trabalho, oferecem ampla diversidade de funções, que correspondem a múltiplas tarefas *reais ou possíveis*. E assim o ator é quase sempre um lutador, um combatente, de modo que os símbolos que ele manipula para representar o seu papel (no mito ou na vida real) são sempre *polêmicos*.

Compreende-se então melhor por que o ator de teatro, tomado o termo na acepção que lhe damos, só aparece nas sociedades cumulativas ou históricas, em que a consciência implícita possibilita uma intervenção prometéica do homem sobre as estruturas e experiência eventuais que não se reduzem imediatamente às normas da vida diária codificada. A arte cênica do *Nô* é elaborada por Kan.ami e Zeami no século XIV, quando o feudalismo japonês se desprende da sociedade patriarcal tradicional. Embora essa mesma arte cênica se tenha cristalizado no começo da época do Edo, no fim do século XVII, quando a casta do *samurai* a adotou como dança ritual, os elementos que condicionam o seu aparecimento determinam um distanciamento em relação aos mitos anteriores e os papéis que a definem representam o conflito do individualismo sofredor em face de forças externas que se tornaram intoleráveis. [6] Os atores gregos que preparam a transição do ditirambo para a tragédia pertencem a uma época — o século VI antes de Cristo — em que as sociedades gregas tradicionais vêem aparecer um novo tipo de sociedade representado pela *cidade*. Como essas estruturas se sucedem cronologicamente, os mitos que prevaleciam nas sociedades tradicionais sobrevivem nas novas sociedades, embora seja apenas para atender à angústia coletiva daqueles que sentem tremer o solo sob os pés e que ainda não se adaptam ao mundo social que se institui. Mas esses mitos implicam o domínio incondicional das forças e das coações naturais, sublimadas e divinizadas, que já não podem ser válidas como elemento informativo para a experiência coletiva, tendo-se em conta o sentimento de dinamismo criador político que atinge as *cidades*. Por isso, as funções míticas, os personagens que elas representam e os atores que as atualizam nas cerimônias manifestam a distância que separa o homem de ontem do homem de hoje. O ferreiro mítico se submetia à sua sorte. Prometeu revolta-se contra a ordem divina.

Quanto às sociedades européias, só vêem surgir o ator no fim da Idade Média, no momento em que as sociedades tradicionais dão lugar às sociedades monárquicas, como pretendemos

mostrar mais adiante. E o aparecimento do ator, no sentido teatral da palavra, vem corresponder a uma época em que a consciência de um dinamismo e de uma transformação das estruturas sociais modifica a natureza dos mitos e torna possível a participação coletiva em experiências que não se reduzem às formas obrigatórias e codificadas da afetividade nos moldes da vida tradicional. Isso aplica-se, evidentemente, ao aparecimento do teatro em geral, que, emprestando-lhe uma linguagem poética, representa comportamentos imaginários que o ator vivifica, rivalizando, muitas vezes como vantagens, com aqueles que encarnam ou representam papéis sociais reais.

Aqui ultrapassa-se a fronteira entre as teatralizações sociais e o teatro no sentido próprio da palavra, entre o ator que representa o seu papel obrigatório em uma sociedade (e continua a representá-lo) e o comediante que encarna uma personalidade imaginária. Decerto a diferença não existe apenas entre os sinais e os símbolos utilizados pelo homem que exerce um papel social real e pelo comediante que representa uma conduta irreal, existe igualmente entre o conjunto dos sinais e símbolos utilizados nas sociedades históricas por todos aqueles que representam um papel qualquer e o conjunto dos sinais e símbolos utilizados nas sociedades tradicionais. Trata-se, no teatro, de uma vida particular que se vai tornando definida, rica e diversificada, não somente à medida que surgem os criadores de obras dramáticas, mas também em razão do grau sempre maior da capacidade coletiva para empreender mudanças estruturais e em razão do aparecimento, também sempre crescente, de novos campos da experiência coletiva.

Se a tarefa do ator em geral consiste em representar um papel — social, mítico, imaginário — o mister de comediante começa no momento em que um homem se especializa para reproduzir de maneira existencial, para viver na própria carne, personagens imaginários que expressam ora um desvio fundamental em relação aos mitos antigos (teatro grego, Nô japonês), ora condutas afetivas novas que resultam do acréscimo do poder coletivo do homem e de suas maiores habilitações em plenitude. E nesse caso o obstáculo a vencer é que, apegando-se aos determinismos próprios das estruturas sociais que agora se sucedem, o comediante procura realizar uma fusão das consciências, uma participação de todos os indivíduos nas condutas imaginárias.

Não há dúvida, pois, de que existe uma relação profunda entre o comediante e a vida social e que essa relação se baseia

na possibilidade que tem o ator de inventar os sinais e os símbolos de participação. Estes, ao mesmo tempo que indicam os obstáculos a superar (a crescente heterogeneidade dos grupos nas sociedades históricas), sugerem também uma fusão intensa das consciências do público e essa fusão é independente da qualidade artística das obras. Isso decorre também do fato de que o papel do comediante se tornou altamente individualizado, não mais pelo papel social que ele representa, mas *pela sua capacidade indefinida de representar qualquer papel e de atualizar, isto é, socializar qualquer comportamento.* Sem dúvida, essa capacidade representa um verdadeiro escândalo para todos aqueles que tentam manter as estruturas sociais na sua imobilidade e refrear o desejo inerente do homem de alargar infinitamente as bases de sua experiência. É isso que explica a solidão e quase diríamos a maldição que pesa sobre o comediante e faz dele, até mesmo hoje, um herege, um "excluído da grei"...

Há decerto diversos tipos de papéis sociais: os papéis estatutários, regulamentares, impostos pela tradição, que os homens devem desempenhar exatamente como são, porque o cenário que os comporta é estabelecido previamente, tais como os personagens de rei, soberano, feiticeiro, mercador; os papéis inesperados que revelam atitudes renovadoras e que se cristalizam numa trama sólida para constituir em seguida papéis estatutários, desprendidos de sua origem efervescente, como os papéis que surgem por ocasião de uma crise, de uma guerra, de uma revolução; os papéis oníricos que não se realizam em virtude dos obstáculos que vedam o seu real florescimento e que se podem tornar explosivos em certos casos, mitológicos noutros e que inauguram campos novos da experiência humana, como são, na sua maioria, as condutas sugeridas pela literatura dramática. Aqueles que assumem uns e outros desses papéis vêem-se fortemente *individualizados,* quer pertençam a uma casta, a uma família, a um grupo que devem assim representar, quer tomem a frente por si próprios e justifiquem posteriormente a sua avidez em representar papéis diferentes daqueles para os quais pareciam feitos.[7] Essa individualização é provavelmente a única que a humanidade conheceu antes de surgir o individualismo, no sentido moderno da palavra, nas sociedades monárquicas e liberais. Pelo menos aquele que encarna esses personagens usa de quando em vez, por ocasião de cerimônias ou festas, uma máscara portadora de sinais que implicam uma participação particular em um contexto determinado. O rei não é sempre rei, o representante de uma

família aristocrática não exerce sempre os seus papéis de representação, o padre não celebra sempre. O fato de poder ele ser um "homem qualquer", uma pessoa privada, dá a medida da distância que existe entre a máscara representada e o seu imediato, entre a pessoa e o ser. Marcel Mauss examinou profundamente esse "duplo jogo", quando assinalou a transição da noção de personagem para a de pessoa e depois para a noção do "eu", e quando demonstrou como a representação de um papel social pode ter ensinado à humanidade a categoria da consciência moral da pessoa. [8]

Ora, mesmo depois que se generalizou a noção de indivíduo, existem certos papéis sociais que continuam a prevalecer como funções especiais, independentes das designações comuns, que parecem determinar a continuidade da tendência para a *duplicidade* de um ator e de um ser autêntico. Aliás, seria interessante saber se a atribuição do caráter de autenticidade à parte interior e íntima do ser não resulta de um julgamento de valor coletivo feito "posteriormente", de uma projeção interna, de uma justificação ideológica. Com efeito, bem mais rica parece justamente a representação do papel, imagem de uma personalidade individual, dotada de sinais de participação de grande eficácia. A não ser, por exemplo, à luz de uma certa filosofia do imediato e da intimidade (nascida com a sociedade liberal, em que o indivíduo percebe claramente a sua desorientação diante dos determinismos que ele criou coletivamente), nada nos permite dizer se um homem é autêntico "na sua alma e consciência". Isso só nos é dado ver no momento em que ele representa o papel que encarna ou inventa. Um líder sindical ou revolucionário não será mais ele próprio quando exerce o seu papel — que aliás pode ser *um* dos papéis que desempenha — do que quando exerce as suas qualidades? Uma classe será mais autêntica quando não assume nenhum papel ou quando toma parte no drama político e social? Será um homem "alguma coisa" independentemente de seu papel de pai, sobretudo num país de tendências patriarcais, de seu papel de diretor de fábrica ou de seu papel de membro de uma sociedade esportiva? Somos levados a indagar se, à luz de uma definição de consciência aberta, sem restrições, intencional, essa distinção entre o ser íntimo e o papel social não corresponde a duas direções diferentes do psiquismo que tende para manifestações mais ou menos espontâneas, para a introspecção, o recolhimento em si mesmo, ou para a expressão dos sinais de participação. São essas duas direções apenas dois aspectos das múl-

tiplas maneiras de visar e atingir mais adequadamente os fenômenos psíquicos totais — esses conjuntos que definem a experiência coletiva e individual dos homens na trama da vida social. [9]

Vê-se aí a extensão da ilusão generalizada e notadamente daqueles que confundem individualidade e intimidade ou não-exteriorização em papéis sociais, porque o fato de ser um indivíduo e querer ser somente um indivíduo corresponde a um psiquismo fechado. Quem não deseja assumir nenhum papel usa a máscara da não-participação. Com efeito, a verdadeira individualidade, como manifestação social concreta, resulta de um certo grau de intimidade na divisão do trabalho e da ênfase de um ou de vários papéis estatutários ou inesperados. Mesmo os papéis oníricos ou irrealizáveis, os que correspondem às formas da criação literária dramática, revelam um desejo veemente, embora velado, de participação: Hamlet ou Lorenzaccio, como personagens, fazem existir Shakespeare ou Musset muito mais do que tudo o que púdessemos saber sobre a vida íntima de um ou de outro. O papel do justiceiro que não pode exercer o seu papel, o papel do libertador que só pode fugir à sua covardia através de um crime sem amanhã, contêm uma força de participação coletiva intensa, bem mais intensa de quanto poderia encerrar a vida íntima de Shakespeare ou de Musset.

E que dizer daquele que representa papéis que não existem? Do ator que torna presentes condutas imaginárias e cria, com o seu corpo e sua voz, os sinais de uma participação implícitos em papéis irreais? Já a individualidade que decorre do exercício social de um papel real é profundamente acentuada e o homem que se investe nela está no momento excluído da ordem comum. Ainda mais individualidade terá aquele que *representa* uma personalidade cujos fundamentos não existem na trama da existência real.

Acontece que o ator é um homem *atípico em busca de quadros sociais para participações irreais*, um indivíduo que baseia a sua existência na sua capacidade de convencer grupos diversos da existência de figuras imaginárias. Quando a criação dramática se torna possível ao cabo de uma mutação cujos diversos aspectos examinamos na nossa *Sociologie du théâtre,* o comediante aparece como o único senhor de um universo à margem dos universos sociais reais, porque ele contribui para a criação de novos ambientes. Como poderíamos silenciar essa perturbadora correlação da vida social com o personagem do ator que fundamenta a sua realidade no preparo de participações incessantemente re-

novadas e apagadas? Essas participações podem às vezes cristalizar-se em grupos efetivos, em que se manifestam formas de sociabilidade de massa e de comunhão segundo o talento dos atores, bem como os méritos e poder da peça, a autenticidade e o grau de formação dos espectadores. E isso constitui o que vulgarmente se costuma chamar de "problemas do comediante".

É certo que esses problemas do comediante inquietaram numerosos espíritos atentos, mas é duvidoso que se tenha chegado a uma explicação mais ou menos satisfatória de sua situação concreta. Na realidade, as pesquisas relativas ao ator se podem classificar em várias rubricas, algumas das quais não vão além de uma constatação técnica e outras se elevam a hipóteses filosóficas e até metafísicas.

Entre as últimas, é preciso mencionar o que diz Nietzsche sobre o ator. Não confessa ele no seu *Alegre Saber* que "o problema do comediante foi o que mais me inquietou durante muito tempo"? Certamente não há ninguém mais ator que Nietzsche, que precisamente na sua existência pessoal fez sempre alarde de uma seriedade que chegou às raias do pedantismo. É pelo menos no aspecto simbólico da *máscara* que ele pensa, apesar da sua aversão ao teatral que se manifestou violentamente na polêmica contra Bayreuth e Wagner, a quem tratou como histrião. O que chama de comediante no *Nascimento da Tragédia* tem em mira a possibilidade ideal do caráter grego dionisíaco, livre para sua metamorfose e para encarar figuras diversas, que o manifestam escondendo-o e o dissimulam revelando-o. "Ficar atuado, essa a condição primordial da arte dramática", assevera Nietzsche, mostrando que o ator religioso se afirmou como esteta puro assistindo à sua própria metamorfose e desdobrando-se para contemplar a si próprio. A condição de atuado "não tem de forma alguma origem num homem qualquer que se mascara e deseja despertar nos outros uma emoção, mas no homem fora de si mesmo que se crê metamorfoseado e atuado". Fora de si, enfeitiçado, o indivíduo assiste a todas as transformações do instinto vital, e a vontade de viver se ultrapassa atingindo o seu paroxismo, nessa miragem serena que constitui o ponto mais alto do trágico: "A ilusão, eis o que encontramos no seu cume", diz na *Filosofia Dionisíaca.*

É em razão mesmo dessa correlação constante entre o sagrado e a máscara, entre o medo religioso e a figura imaginária que o representa escondendo-o que Nietzsche justifica o seu des-

prezo radical pelo comediante. O comediante não rompeu as raízes que o ligam ao sagrado? Por isso não concebe que os comediantes alemães de 1871 possam representar *Parsifal* de Wagner: "Muitas coisas suportáveis para o nosso olhar interior serão apenas toleráveis em representação teatral: O Sr. pode imaginar os nossos atores rezando, tremendo, extasiados?" (*Música e Tragédia*). Por isso censura a Wagner, depois de sua ruptura veemente, o fato de comportar-se ele próprio como "comediante em relação à música", como histrião perante si próprio, incapaz de lealdade, isto é, da sinceridade absoluta que exclui as *poses* públicas.

A meditação sobre o "caso Wagner" levou Nietzsche a uma definição do comediante, que ele conservará durante toda a sua existência consciente. Assim encontrará os mesmos termos para falar em *Além do Bem e do Mal* daqueles que "representam a comédia do próprio ideal" para nunca realizá-lo, daqueles que dramatizam os seus valores para não enfrentar as exigências respectivas. E, numa reviravolta peculiar ao seu gênio dialético ou antes assintótico, Nietzsche faz da capacidade de representar a sua vida um dos aspectos do desejo de viver, o *Wille zur Macht*. E também não hesitou em dizer de *O Eleito do Conhecimento*, do Iniciado, "que ele está em perpétuo disfarce: quanto mais o homem é de espécie superior, tanto mais tem necessidade do incógnito". Se não é possível a comunicação absoluta ("as nossas dúvidas sobre a comunicação do coração são bem profundas") e se "toda ação é incompreendida... para não ser constantemente crucificado, é preciso ter uma máscara". Instrumento de defesa contra um mundo que o persegue, a máscara é necessária ao "espírito profundo", que se torna, nos últimos textos de Nietzsche, o ideal mais alto de toda a sua existência: "Há homens que só desejam ser vistos meio encobertos por outros. Há nisso muita sabedoria" (*Aurora*). Talvez ele pense no *larvatus prodeo* de Descartes, talvez na dupla personalidade que o homem traz em si, ao mesmo tempo que o seu ser o condena à exteriorização, à alienação. Sem dúvida convém ver, nessa mudança e nessa identificação com o ator capaz de encarnar diversos personagens que nunca revelam o seu ser secreto, as formas de combate que o poeta travava contra a sua própria demência. A máscara, que representa a tendência helênica, penetra no espírito metafísico alemão, como o "sofredor dionisíaco" vê na metamorfose sugerida pela máscara a condição de sua ressurreição (*Transmutação dos Valores*); o espírito, na sua intensa frustra-

ção e no seu "querer-viver" absoluto, assume os semblantes sucessivos de figuras diversas e contraditórias, como se o próprio Nietzsche procurasse materializar através dessa variabilidade o seu intenso desejo de explorar todas as possibilidades da experiência.

Evidentemente, essa definição do comediante — forma suprema do instinto que representa para si próprio mascarando-se — retrata sobretudo a concepção metafísica de Nietzsche, bem como o embate que o escritor enfrenta contra as forças de dissolução da sua inteligência.

No entanto, ao longo dessa dramática evolução que não nos interessa aqui, Nietzsche nota com impressionante acuidade como a máscara corresponde à dificuldade de conseguir uma comunicação total. Quando deduz a necessidade de representarmos um papel que reflita parcialmente o personagem que acreditamos ser, a sua intuição é, como sempre, mais profunda e verdadeira do que a explicação que em seguida apresenta: não dá ele ênfase à inadequação fundamental de qualquer símbolo, que expressa parcialmente e revela dissimulando? Não parece afirmar que o fato de encarnar um personagem é uma limitação em face da plenitude a que aspira, condição única de uma comunicação limitada, mas eficaz?

Outras interpretações da função do comediante situam-se em posição mais humilde e sem dúvida mais concreta, como o *Paradoxo sobre o Comediante*, de Diderot. Este escreveu muito sobre o teatro, mas seu pequeno ensaio exerceu uma influência contraditória e muitas vezes profunda. Aí lemos, com efeito, uma definição do ator que parece escandalizar ainda hoje, segundo a qual o comediante ao representar não experimenta as emoções que exprime e comunica ao público.

São estes os argumentos bem conhecidos de Diderot: a emoção não pode, pela sua própria natureza, reproduzir-se à vontade; os atores que se rendem à sua afetividade não permanecem sempre os mesmos e não raro são fracos. A Clairon não está acima da impulsiva Dumesnil, que representa "com a alma"? O ator não pode contentar-se com esse tipo de emoção: o que ele expressa resulta de uma elaboração coerente, deduz-se da imitação de um modelo absoluto. "Será que Clairon sabe mais do que Voltaire?" No momento pelo menos o seu modelo ideal, ao declamar, está acima do modelo ideal que o poeta concebeu ao escrever, mas esse modelo ideal não é ela própria. Qual é então o seu talento? Talento para imaginar um grande fantasma e

copiá-lo genialmente. E assim os comportamentos estéticos constituem emoções originais distintas das emoções da vida cotidiana: a representação é uma atitude original que pressupõe uma intenção diferente da que prevalece na existência real.

É aí que Diderot estabelece o contraste entre a emoção verdadeira, que se apodera do ser e anula a inteligência, e a emoção representada, que é *construída* pelo ator e não corresponde necessariamente a uma vibração equivalente aos sinais que segue. Mas os exemplos que Diderot apresenta estão muito aquém da sua intuição: o gesto de Lekain que, no momento mais patético do seu papel, afasta com o pé uma jóia que caíra da orelha de sua companheira; a atriz Gaussin, que está morrendo patèticamente e ao mesmo tempo murmura ao seu companheiro uma observação sobre o seu cheiro desagradável. São minúcias da representação que em nada ilustram a intuição de Diderot. O argumento clássico e vazio, da emoção que inibe a inteligência e o uso da palavra, dada a impossibilidade de coexistirem a razão e a paixão, é também fraco, sobretudo se admitirmos a distinção que propõe o próprio Diderot entre a percepção e a sensação, o sentimento e a sensibilidade. Se a "sensibilidade" nada tem a ver com a criação intelectual que realiza o ator digno desse nome, é porque se trata de um comportamento que só se pode renovar com os símbolos que lhe dão sentido.

O *Paradoxo,* como está concebido, encara o problema do comediante em termos de psicologia. Reduz a representação de um papel à capacidade de criar as condutas sugeridas pela trama, como são definidas, sem contudo se deixar levar pela própria emoção. É preciso reconhecer que as análises desse gênero são pouco numerosas e que as alusões feitas por Cuyer no seu livro *La Mimique* (*A Mímica*), pelo Dr. Dupuy sobre *Les Mimiques voulues* (*As Mímicas Desejadas*), por Th. Ribot sobre a imaginação criadora ou Paul Valéry, não correspondem exatamente à situação concreta do comediante na vida social. [10] Quando muito, oferecem esses estudos indicações interessantes sobre o estudo do ator.

E cabe indagar agora: que psicologia? Na sua *Psychologie du comédien (Psicologia do Comediante),* André Villiers sugere uma nomenclatura para os problemas que comporta esse estudo. Examina sucessivamente o sentido e o alcance do *Paradoxo* de Diderot, o papel do físico, da mímica e do que chama de simbolismo, da sensibilidade da inteligência. Em seguida procura

mostrar como esses diferentes elementos se combinam para a elaboração do papel e para o exercício prático da representação. [11]

É aí provavelmente que a sua análise se torna mais útil, quando descreve os caracteres fisiológicos e psíquicos do ator, os componentes dos "estados de consciência preliminares", a entrada em cena, a percepção do tempo de representação e o controle da emoção cênica pela vontade. A "vida maravilhosa do personagem", como é estimulada pelo hábito, pelo desejo de agradar e aparecer, pela reminiscência, muitas vezes imaginária, do velho teatro de madeira pintada, com as suas mazelas e seu ambiente lendário, o chamado do público. Na realidade, André Villiers expõe estados de alma do ator, como os próprios atores os definem e como os outros descrevem. Quando examina o estado de bem-aventurança em que se encontra às vezes o comediante quando representa um personagem de sua predileção perante um público particularmente atento, o faz para evocar o desdobramento da vida real e do personagem imaginário. O "arrebatamento" do herói, o destaque do estado "normal" dão àquele que exerce essa atividade lúdica a impressão de um êxtase que o arrebata a si próprio. Encontramos então todas as expressões conhecidas de "domínio de si", "disciplina do sentimento", "controle da vontade", "vigilância interior", que explicam aos olhos do ator e do público a metamorfose por que passa o comediante e cujos efeitos ele sabe provocar: "É preciso sentir prazer no palco", dizia Lucien Guitry, citado por André Villiers.

A maior parte das confissões e das auto-análises feitas pelos próprios atores confirma essa descrição: as notas de Sacha Guitry sobre seu pai, de Stanislavsky em a *Minha Vida na Arte*, de Got no seu *Diário,* de Mounet-Sully em *As Recordações de um Trágico,* entrevistas da Sr.ª Dussane ou de Lugné-Poe. Trata-se por conseguinte de uma constatação segundo a qual o ser psíquico do comediante, quando representa, é diferente do seu ser natural ou banal. Decerto, as afirmações sobre a "despersonalização", o "esquecimento de si mesmo" e a identificação não podem ser tomadas ao pé da letra e designam mais uma crença ou uma simples sensação do que um verdadeiro estado de alma. Poderíamos esquecer, como observava Le Bargy, a "verdadeira razão que se mantém à custa da vida emocional"? Isso atesta a ambigüidade que, segundo André Villiers, caracteriza o comediante. "Toda a vida do espetáculo é híbrida. O que poderíamos chamar dramático, a representação anestética dos acontecimentos da vida, invade todas as artes, mas sem dúvida vamos encontrá-la

sobretudo no teatro e muitas vezes apenas a imitamos na vida real." O verdadeiro paradoxo do comediante "reside na necessidade, para o preparo da representação, de uma inteligência e de uma sensibilidade, que podem ser prejudiciais *durante* a representação". [12] Daí resulta essa tensão particular da consciência e do corpo que nos permite situar o comediante entre os verdadeiros criadores e afastá-lo de toda comparação com as marionetes ou com o pistão que só funciona na proporção do sopro que se lhe imprime, com o que Octave Mirbeau o comparava. Dessa ambigüidade decorre o interesse que se tem em relação ao ator, fora do teatro, em relação a essa dupla representação que preocupa os escritores e que os comediantes às vezes utilizam na vida cotidiana.

Essa descrição parece completa. Trata-se pelo menos de um exame exaustivo dos problemas que a existência do ator oferece. Cabe indagar se pudemos chegar a formular esses problemas em termos de consciência fechada sem relacionar o comediante com a trama da vida social em que está inserido.

Evocar uma "psicologia do comediante" só tem sentido se nos libertarmos dos postulados de uma consciência psicológica fechada, de uma consciência "com restrições", cujos estados de alma se sucederiam ou seriam paralelos de acordo com as combinações das duas séries da duração e do presente. Ora, a maior parte dos estados de alma realmente mencionados nas análises são apenas os componentes homogêneos de uma vida psíquica, cuja inteligência seria a visão clara das metamorfoses sensíveis. Só nos resta então a tentativa de enumerar ou simplesmente constatar esses estados de alma, como são descritos pelos próprios comediantes, quando na realidade caberia indagar se não se trata de sinais, de indicações que dizem respeito não somente ao indivíduo, mas ao grupo ao qual ele se dirige, e de símbolos. Caberia indagar se a falada ambigüidade não corresponde a uma dupla direção da vida psíquica do comediante, que tende ora para a afirmação de uma individualidade pessoal, "egotista" mais que egoísta, ora para participação com apoio em símbolos.

Parece difícil, porém, enfeixar o problema do comediante em dados psicológicos e particularmente de uma psicologia do intelecto. Em todas as análises de que tratamos, a atenção é atraída por aspectos peculiares à vida do comediante que não se reduzem a interpretações psicológicas: o desequilíbrio entre a comunicação desejada e os sinais de participação real, como Nietzsche os observa, as pressuposições reflexivas de uma emo-

ção criada para um público na conformidade de modelos gerais, as atitudes ambíguas em que insistem os psicólogos, tudo isso parece indicar a conveniência de interpretar o comediante no contexto concreto, existencial, de uma sociedade viva e dos públicos para os quais ele representa na realidade condutas imaginárias. Nesse ponto certas indicações nos oferecem as hipóteses de Bertolt Brecht sobre o mister de ator.

Como assinala Bernard Dort em sua *Leitura de Brecht,* a concepção de teatro do autor de *Mãe Coragem* é dominada por uma preocupação didática.[13] Quando Dort reproduz uma palavra de Brecht citada por Walter Jens — "Sou o último escritor católico" — ocorre-nos essa preocupação didática, sobretudo porque lembra o trabalho de educação dramática dos jesuítas, a que Walter Benjamin, que foi amigo de Brecht, dedicou um ensaio.[14] Com efeito, não há nenhum esforço dramático mais sociológico que o dos jesuítas, na medida exata em que eles formavam, psicologicamente, homens que se pudessem adaptar a ambientes humanos diversos. Viam no exercício do teatro um dos meios, se não o único, de despertar a vivacidade do ser, paralisado pelas codificações rígidas e pelas prescrições morais.

Brecht entende, como Diderot, a quem segue rigorosamente, que o comediante "nunca deve chegar ao ponto de transmutar-se totalmente no seu personagem". E assim: "Ele não é Lear, Harpagon nem Sveik, ele representa esses homens." O seu ato de representar é, pois, uma demonstração, pedagógica se quisermos, da essência do papel que desempenha. Por isso não pode contentar-se com o fato de *ser,* é preciso que a sua presença revele e explique o personagem e a sua situação em um conjunto: "O ator deve ler o seu papel, assumindo uma atitude de espanto e contradição. Deve ponderar não somente a gênese dos acontecimentos, mas também o comportamento do seu personagem e compreender as menores particularidades." Não pode, pois, pretender uma participação total, mas somente a "apresentação dos acontecimentos", que deve representar "como acontecimentos históricos".[15]

Brecht não fala, como Diderot, de emoção e razão, porque, do século XVII para cá, os métodos e as técnicas de persuasão dos grupos, que Tchakhotine denomina a "violação das multidões", fizeram progressos espantosos. E todos apelam com uma intensidade mais ou menos variável para a identificação do público com a figura que lhe é apresentada. Brecht, aliás, elabora a sua doutrina no momento em que a sua pátria, a Alemanha, está

dominada por um homem que sob muitos aspectos, como observa Krakauer no seu livro *Von Caligari bis Hitler,* era mestre consumado na arte da *mise en scène* e na arte de comediante para seduzir, anestesiar e arrastar as "massas". Compreende-se que Brecht tenha procurado definir as tarefas do ator, dando-lhes um sentido um pouco diferente.

Com efeito, se o ator representa o seu papel, uma pressuposição o domina nesse momento. É o que Diderot denominava, em termos de psicologia intelectualista, o "julgamento", e Brecht, o "não mas": "Quando ele estiver no palco, em cada momento decisivo, ao lado do que faz realmente, há de perceber, dizer e fazer sentir o que não faz, e assim representará de tal maneira que se perceba claramente a alternativa, que o seu jogo deixe transparecer todas as outras possibilidades e represente apenas uma das variantes possíveis."

Jogou-se tanto com o termo que designa a distância entre a consciência de si próprio e a consciência intencional que cria o personagem — o "efeito de distanciamento" (*Verfremdungseffekt*) — que não se compreende a significação de textos como o que acabamos de citar: não será que significam que a arte do comediante é fazer sentir quão diversas são as possibilidades humanas de intervenção em um mundo, embora dominado por um destino irreprimível?

Essa variabilidade exclui, para o comediante, qualquer possibilidade de realizar a sua arte em um contato com o público feito ao nível do "papel sentido", ao nível da identificação quase mágica dos espectadores, do ator e do personagem imaginário. Essa fusão só pode ser ilusória porque apela para uma imagem passiva e morta do público, quando o papel do autor é despertar a espontaneidade levando-o a participar intelectualmente do que vê. É o que Brecht denomina a "atitude crítica do espectador", atitude essencialmente estética, uma vez que exige do público uma resposta ao que se apresenta no palco. Verifica-se então que o objetivo da formação pedagógica do comediante é ensinar o público a encarar os acontecimentos dramáticos como ele encara os acontecimentos históricos reais. O *teatro épico* é a apresentação protelada e dialética de tramas de papéis imaginários, sob o signo de uma fatalidade ou coação absoluta, cuja pressuposição criadora é a consciência coletiva de uma possível ação real sobre o conjunto das estruturas sociais da época. Essa definição, que lembra certas análises do crítico alemão Alfred Kerr sobre o *Fim do Trágico,* se aplica tanto ao teatro de hoje como

ao de ontem, que se pode sempre renovar, de acordo com um processo que Brecht utilizou várias vezes, em relação à maioria dos dramaturgos de outrora. E nessas condições o ator na realidade não recita o seu texto, cita-o, comenta-o e segura o seu personagem pela mão, como fazem os carregadores vestidos de batinas, que apresentam marionetes em Osaca. O *efeito de distanciamento* designa pois uma dupla direção sociológica do ator — uma orientada para a comunicação num sentido capaz de despertar as tendências renovadoras de um grupo, a outra orientada para a criação de um personagem integrado numa situação que é revelada pela representação teatral.

As sugestões de Bertolt Brecht são inegavelmente as que, despidas de seus aspectos ideológicos superados, mais se aproximam de um conhecimento sociológico do comediante. Voltaremos a tratar delas mais adiante. Notemos, porém, que o ideal de Brecht parece admitir uma única forma de participação, que ele condena — a participação mística por identificação. Mas existem outras espécies de participações dramáticas que o ator pode suscitar. Os gêneros de participação variam, aliás, com os quadros sociais, como pretendemos demonstrar mais tarde. A identificação criticada por Brecht parece aplicar-se ao teatro do melodrama do começo do século passado, refere-se a uma estrutura especial que hoje desapareceu ou se dissolveu em estruturas novas. Parece também corresponder à alucinação onírica que oferece o cinema.[16] Mas mesmo essa participação é complexa e não se pode reduzir a um único termo. E o cinema não sugere sempre formas de fusão das consciências. Pode também apelar para os sentimentos mais dinâmicos, solicitar o julgamento crítico. Mais do que ao teatro de nossa época, parece convir ao cinema a definição de *épico,* na sua variedade e nas suas contradições. A identificação apaixonada, a simpatia seguida de adesão é apenas um gênero de participação entre outras de que não nos fala Brecht, num esforço de simplificação um tanto sumário e abstrato. Isso diminui muito a força da sua dialética...

Hipóteses e explicações são muito pouco em face do testemunho dos próprios artistas, do que eles dizem sobre a sua profissão. Existe a mesma relação entre o ator e o que ele conta da sua carreira e da sua arte e entre um pintor e a sua confissão escrita: o comediante faz-se escritor artificialmente e muitas vezes pede o auxílio de um literato para redigir o que ele quer

externar. As *memórias* dos comediantes do século XVIII são muitas vezes apócrifas no todo ou em parte.

Pelo menos quando se chega ao período contemporâneo, esses testemunhos são também reflexões sobre a profissão e a arte e, por conseguinte, revelam muito mais do que as narrativas ou as memórias antigas. Não pensamos na quantidade enorme de documentos anedóticos, reminiscências, entrevistas e palestras que, embora possam ser muito interessantes, recomendam prudência, em virtude mesmo da intenção de quem os externa em um dado momento. Pensamos nas análises, nas notas sobre a *Prática do Teatro,* como encontramos, por exemplo, em Jacques Copeau ou Constantin Stanislavski. Temos aí comediantes experientes, dotados de poder de observação, real talento literário e aguda inteligência. Os ensaios de Stanislavski, entre outros, têm um alcance considerável. Mas como se revela a criação, pelo ator, de uma figura imaginária não nos interessa aqui diretamente. Trataremos deles mais tarde, quando evocarmos a criação do papel imaginário pelo ator. Dir-se-á o mesmo dos ensaios de Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Charles Dullin, Pitoëff. As "profissões delirantes", de que falava Valéry, são também controladas por uma inteligência que procura conhecer os seus meios, seus efeitos e suas formas.

De todas essas hipóteses podemos pelo menos concluir que, para compreender o papel teatral e a função do ator, é preciso que nos coloquemos onde essa função se exerce realmente, na trama da vida social, diversificada em público. Ninguém mais diretamente empenhado na vida coletiva do que o ator, porque a sua criação só existe para os grupos a que ele pode impor uma crença, e essa crença desaparece logo que o público se despede. Que o comediante constitui uma manifestação social a ser descrita e compreendida dessa perspectiva é um fato que aparece mesmo na consciência íntima que o ator tem de si próprio, nos seus tiques às vezes ridículos, na sua "vaidade", que é o sentimento profundo de depender do público, na sua suscetibilidade, que atesta o grau de participação que pode impor e sugerir, no seu caráter "melindroso", que revela a importância febril que atribui ao seu corpo, esse centro de sinais e símbolos sempre em perigo pelos incidentes da vida cotidiana.

Ora, é justamente encarando o personagem social do ator em todos os seus componentes, tratados isoladamente pela maioria dos autores que acabamos de citar, que veremos surgir a figura concreta.

Psicologia e psicologia social, vida psíquica e fisiológica, ética social e ação política, comunicação de sinais, atividade estética e interrogação metafísica, todos esses domínios afetam o trabalho do ator e concentram-se na sua pessoa. Diríamos que se trata de uma manifestação social "total", no sentido que Marcel Mauss dá à palavra, uma vez que é impossível restringir o exame a uma disciplina isolada ou reduzir o ser do comediante a um desses planos, mesmo o da metafísica. O ator de fato põe em ação as forças múltiplas que se prendem ao físico e ao econômico, ao estético e ao social. Ele é alvo de um julgamento moral que parece levar em conta essa particularidade para reprovar, condenar e, na melhor hipótese, conservar à distância, embora admirando-o, o "homem problema" que ele representa.

Se aceitamos encarar o comediante como uma manifestação social particularmente ativa e viva, surgem muitas questões que trazem à discussão o seu papel, a sua "essência" e sobretudo a maneira como ele cria realmente um personagem imaginário, cuja força de participação ultrapassa a que um homem qualquer tem condições de obter por si próprio...

A primeira dessas questões refere-se precisamente à suposta essência do comediante que parecia impor ao ator uma função única e uma existência uniforme em todas as sociedades e áreas de civilização. Mas há um fato incontestável: o que chamamos ator refere-se sobretudo à Europa, a despeito das formas do *Nô* e do *kabouki* japoneses, das manifestações dramáticas que se encontram na Insulíndia, na Índia, na África, que não são figuras de todo específicas, porque altamente ritualizadas. Na própria Europa o papel do ator não é uniforme, nem redutível a uma essência única: como identificar Champmeslé e Maria Casarès, Lekain e Louis Jouvet? Na medida em que o ator é um personagem social, talvez o mais socializado de todos os personagens da arte, as relações que se estabelecem entre o seu corpo, o seu ser e a trama viva da experiência coletiva peculiar a essa ou àquela estrutura terão que definir em cada caso um tipo novo. Colhendo os nossos exemplos sobretudo na história do teatro francês, parece-nos necessário procurar definir de início as variações da função social do comediante na sociedade que se sucedem na Europa a partir do fim da Idade Média. Sem esquecer que deveremos preliminarmente indagar por que razão as sociedades da Idade Média, dominadas por uma estrutura feudal pura ou degradada, ignoraram o que chamamos ator — o que nos

poderá ajudar a compreender por que motivo certas sociedades ignoram o comediante.

Dissemos que o personagem do ator ultrapassava a definição restrita do ator de teatro. As sociedades arcaicas, patriarcais, feudais e, de modo mais geral, tradicionais fornecem múltiplos exemplos de dramatizações e de intervenções de atores que profissionalmente não se podem definir como tais. Por outro lado, algumas cerimônias sagradas, mágicas ou políticas apelam para formas de representação, de despersonalização, como os fenômenos que se verificam com possessos examinados com relação a certas danças. A questão de saber se o ator, criando o seu papel, se deixa possuir por um espírito abre outro campo à interrogação e leva a outra pergunta: Quais são as relações entre o ser pessoal, vulgar, do ator e o personagem imaginário que ele representa; entre o que ele é e os comportamentos que expressa com o seu corpo, comportamentos que, em razão da abundância de sinais e símbolos de participação que sugerem, são essencialmente coletivos, mesmo sob o seu aspecto mais individual? Duvidou-se da sinceridade dos "possessos", duvida-se da sinceridade do ator, e o termo *hipócrita*, que designa em grego o comediante, mudou de sentido para designar entre nós o mentiroso que sabe encobrir a sua mentira. A "mentira estética" não é uma forma altamente social do esforço com que as sociedades humanas procuram alargar a sua experiência e despertar a efervescência coletiva dos grupos adormecidos?

A primeira série de perguntas diz respeito ao grau de arraigamento do ator nos tipos de sociedade que admitem a existência de um teatro, a significação desse personagem social cujo papel e cuja própria existência variam, mesmo quando permanece, mais ou menos acentuada, a maldição que parece pesar sobre ele. Será o aspecto diacrônico, se quisermos, do nosso trabalho.

A segunda série de perguntas se prende à criação de uma pessoa pelo comediante, a representação de comportamentos imaginários "em carne e osso", que põem em ação a capacidade do ator de apoderar-se de uma força coletiva individualizando-a, de realizar materialmente, através da figura elaborada de um poeta e contida em uma literatura, formas de participação coletiva, e de rivalizar em suma com o ato criador das sociedades humanas.

Recebendo os comediantes que chegam a Elseneur, Hamlet indaga a si próprio sobre o poder dos atores e põe em dúvida a sua existência:

Não é monstruoso? Aquele ator pôde forçar
A própria alma a lhe sofrer com o pensamento,
E era uma fantasia, um sonho de aflição:
Agindo a alma, ele ficou de rosto branco,
O aspecto conturbado, os olhos lacrimosos,
A voz entrecortada: o desempenho inteiro
Com gestos e expressões se lhe ajustou à idéia:
E tudo, tudo aquilo, por nenhuma coisa!
Por Hécuba!
Que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba,
Que a deva prantear?

(Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

Embora o teatro seja o instrumento da vingança de Hamlet e o jogo dos comediantes, a "armadilha em que ficará presa a consciência do rei", a indagação vai além do âmbito da peça, põe em jogo o próprio ser desse personagem híbrido, solitário, muitas vezes herético ou não-conformista, que pode, com o seu corpo, tornar persuasivo e real um mundo de ficções.

# I

## METAMORFOSES DO COMEDIANTE

# 1

## *O Papel do Ator nas Sociedades Monárquicas*

APARENTEMENTE, não há tipo de sociedade mais favorável ao desenvolvimento harmonioso do ator do que as monarquias centralizadas, que visam à expansão do capitalismo e da burguesia. Mondory, Champmeslé, Clairon, Lekain são personagens ilustres, quase glórias nacionais. Garrick é uma celebridade oficial e a aristocracia inglesa acompanha o seu féretro até o "recanto dos poetas", em Westminster. Iffland exerce um magistério que ultrapassa o âmbito do palco alemão. Goldoni, nas suas *Memórias,* evoca longamente a vida e a glória dos comediantes de Veneza. É também dessa época que data a fundação da Comédia Francesa e que o teatro de Drury Lane atinge uma expansão e um prestígio que equivalem ao do teatro do Globo. Nunca a proteção dos reis e o favor dos públicos foram mais constantes e eficazes. Dir-se-ia que o comediante é o símbolo dessa "liberdade humana que começa a manifestar-se sob diferentes formas".[1]

Contudo, na engrenagem das coações múltiplas que correspondem a essa estrutura social, a força dessa liberdade, como o ator a representa, não é tão grande como imaginamos: surgem contradições que parecem perturbar o quadro por demais favorável que se pode pintar da condição de ator. Assim é que se sepulta Molière de noite, à luz de tochas; a Sr.ª Clairon consegue com dificuldade que se celebrem os funerais de Crébillon na Igreja de São João de Latrão, que não depende do arcebispo de Paris; Lekain vai cumprir as suas devoções nos Estados do Papa, em Avignon, porque não pode fazê-lo em Paris, onde os atores são excomungados desde a Idade Média. A maioria dos grandes senhores se conduz com as comediantes com insolência, como se estivessem a tratar com prostitutas — e isso reflete bem a verdadeira posição social que elas ocupam. Se o comediante não faz os encômios dos poderosos do dia (Shakespeare curvou-se

cautelosamente), tem pouca probabilidade de manter-se. Na maioria das vezes o ator é segregado num *ghetto* e o "mundo do teatro", de que os atores são a manifestação social, viva e permanente, não é integrado no conjunto da sociedade.

Decerto essas interferências de anacronismo e renovação caracterizam as monarquias centralizadas, mas as interferências e contradições não são em nenhum setor tão sensíveis como ao nível da profissão do ator, que parece reunir em si todas as oposições e todas as tensões. Daí por que a figura que ele encarna deveria levar a uma melhor compreensão da experiência concreta dos grupos e dos indivíduos, bem como da imagem ou imagens do homem que eles elaboram.

A condição do ator nas sociedades monárquicas é definida por certas características, muitas vezes contraditórias, mas que na verdade não se situam todas ao nível da experiência coletiva. O rebaixamento social dos filhos de burgueses que se tornam comediantes não representa apenas um problema morfológico, põe em jogo os símbolos e as mentalidades mais profundas, a participação das classes em valores que ultrapassam o âmbito de um grupo ou de uma classe. Nômades ou instaladas numa rigorosa jurisdição administrativa, as companhias de atores não deixam de influir diretamente sobre a criação dramática. A existência de relações arcaicas entre as companhias e os seus protetores e entre os próprios comediantes no interior do grupo nos leva à constatação de fenômenos de sobrevivência que não excluem a renovação e a invenção. Sem dúvida, a maldição que continua a pesar sobre a profissão de comediante é um fenômeno surpreendente que exige uma explicação: por que motivo as sociedades monárquicas, que encontraram no teatro a sua expressão cultural mais elevada, continuaram a fazer do comediante um condenado? Mas antes será necessário responder a uma pergunta preliminar: por que não se pode considerar a existência de atores nas sociedades anteriores, nas sociedades da Idade Média? Não será que a ausência de atores está a indicar que esse personagem só adquire sua existência social no momento em que as estruturas tradicionais desaparecem?

## *Pode-se Dizer que Há Atores nas Sociedades da Idade Média?*

Que sabemos na realidade sobre os atores na Idade Média? Pouco, se não nada. Como poderia ser de outra forma, se a pro-

fissão de comediante não é diferenciada, confunde-se com múltiplas atividades lúdicas sem nenhuma relação com o teatro? Aliás, nas sociedades feudais a arte dramática, sob as suas diversas formas, não exerce uma função estética original e permanece inseparável das tensões e dos conflitos que animam a vida coletiva. Não pode haver lugar para o homem que não desempenha o papel imposto pela sua posição ("a graça de Estado") numa hierarquia e numa ordem que têm por modelo a ordem divina.

Os papéis sociais e as atividades coletivas, papéis fixos e privilegiados, esperados e regulares (soberano, vassalo, funcionário, cavaleiro, monge errante etc.) e os papéis flutuantes, imprevistos, evanescentes, momentâneos, parecem esgotar todas as formas de expressão dos comportamentos livres. Huizinga o indica claramente: "A concepção da divisão da sociedade em *ordem* penetra até o âmago toda consideração teológica e política." E esse conceito de *ordem* "tem um valor bem maior e um alcance bem mais vasto", uma vez que "todo agrupamento, todo papel e toda profissão vêm a ser uma ordem" e porque, "no pensamento medieval, o conceito de Estado ou ordem deve a sua unidade à convicção de que cada um desses grupos representa uma instituição divina, é um elemento no organismo da criação, tão real e respeitável como os tronos celestiais e os poderes da hierarquia angélica". [2] Os diferentes ideais sociais e os papéis respectivos implicam, para todos os homens que aí vivem, uma relação direta entre a vida ética e a estética, que expressamente a continua. A dramaturgia prolonga e continua a hierarquização da vida social, participa de suas lutas, expressa as tensões, os esforços, as justificações, mas nunca atinge uma verdadeira autonomia. Tudo acontece como se o teatro fosse apenas uma dramatização dos diversos aspectos da vida social.

"O paradoxo da sociedade feudal, que é simultaneamente regulamentada de maneira rígida e pluralista ao extremo, tem um derivativo na flexibilidade e na vaidade quase infinitas das interpretações dos papéis." [6] Como se trata de papéis inseridos na trama da existência coletiva, esse derivativo parece esgotar o dinamismo criador, proibir a quem quer que seja arvorar-se em inventor ou dramatizador de funções imaginárias: os papéis sociais, reais ou inesperados, são desempenhados com tanta seriedade e intensidade que não poderia surgir um elemento gratuito. Quando, ao aparecerem as primeiras mudanças estruturais, a Igreja lança contra os comediantes uma maldição cujo peso terão que suportar durante muito tempo, é toda a sociedade antiga que,

sobrevivendo nos seus controles e prescrições, condena uma atividade satânica — a de representar condutas imaginárias, criar com o corpo e a palavra um universo de paixões e emoções que define uma imagem da pessoa irredutível à ordem estabelecida. A própria representação, sob as suas formas mais diversas, é, como nota Huizinga, uma continuação dos esquemas da vida prática, apenas desviados do seu sentido.

Nessas condições, como dar o título de comediantes aos *histriones, nugatores, scurri* da alta Idade Média, mais ou menos sucessores de seus antepassados latinos e que logo passarão a ter as denominações de *prestidigitadores, mimos, bobos* ou *palhaços?*

Conservou-se o epitáfio de um mimo chamado Vitalis, que foi contemporâneo de Carlos Magno ou de Luís o Bonachão. Trata-se de um homem mestre consumado *nas imitações,* que podia alegrar as festas dos príncipes contrafazendo o modo de ser de personagens conhecidos, mas não se trata de um ator. Como também não é ator esse Ricard de Noves, de que nos falam os irmãos Parfaict (é verdade que depois de Nostradamus!) e que ia *"chantant es maison des grands seigneurs en se promenant et faisant gestes à ce convenables par le remuement de la personne et changement de voix et par d'autres actions requises à vrai comique".* * O historiador que registra essa indicação relaciona esse personagem aos *"chanteurs de gestes"* (cantadores de gestas), os quais se acompanham com um instrumento musical, aos palhaços que negociam as suas caretas. [4]

Esses imitadores, esses *palhaços,* não são atores, uma vez que obtêm o seu sucesso pelo exagero e pela ênfase de suas imitações: não são comportamentos ou atitudes que expressam, mas pausas, gesticulações, a cópia deformada e, se quisermos, a sátira alegórica de personagens reais. As pantomimas fazem parte da vida cotidiana, quer representem cenas sagradas ou danças fúnebres, quer revivam cenários mitológicos alternando-os, ou, ainda, que seja a contrafação de um inimigo ou amigo. Essas dramatizações refletem a intensa "necessidade de ver" que domina toda a Idade Média e a materializam: são o órgão momentâneo de uma função que se manifesta. Não constituem um teatro. Aqueles que as representam não são atores mas acompanhadores, assim como o trovador acompanhava a recitação do poema.

---

* Que iam "cantando nas casas dos grandes senhores, andando e fazendo gestos correspondentes com o remexer do próprio corpo e a mudança de voz e outros atos necessários a um verdadeiro cômico".

"Em matéria de utilidade ou de cerimônia", diz Huizinga, "a Idade Média cria um órgão especial para toda função, porque vê a função como idéia e a considera substancial." [5] E dá o exemplo daquele dignitário da Corte da Inglaterra, cuja função era sustentar a cabeça do rei quando ele atravessava a Mancha e enjoava. Esse fato, que Huizinga relaciona, sem dúvida de modo um tanto arbitrário, como um "antropomorfismo primitivo enfraquecido", parece caracterizar um universo social que torna naturais todas as funções possíveis, porque vê nelas uma idéia substancial, com correspondência na ordem divina. E a pantomima resulta da cristalização de figuras reais, do simples desvio de formas humanas que, por mais copiadas e deformadas que sejam, não deixam de encontrar justificação nos paralelos que estabelecem com dados substanciais do mundo das essências, que lhe serve de garantia.

Que toda declamação pública (e assim é que procediam os *jongleurs* e os trovadores) implique uma dramatização à margem da narrativa; que os pregões dos feirantes e dos saltimbancos e o monólogo dos "banqueiros de jogo" dêem ênfase à transição do conto para a representação; que o *Dict de l'Herberie de Rutebeuf,* com a sua mistura de versos e prosa, que imita o *"baratin"* dos vendedores de drogas, tenha permitido o êxito de um mimo particularmente talentoso, nada disso é bastante para fazer comediantes. Antes do século XVI não se fala de companhias organizadas, mas já se constituem corporações para dar espetáculo em público: umas para pantomima, a mascarada ou a procissão, outras para canção, outras enfim para curtas cenas dialogadas, profanas e cômicas. A *Basoche,* corporação dos serventuários de procuradores do parlamento de Paris, mantém a tradição de representações paródicas, que dificilmente se podem encarar como obras dramáticas porque aí se encontra apenas um jogo burlesco com os sistemas de classificações sociais alegóricas, na conformidade da tendência de toda a Idade Média. Os *Enfants sans souci,* os *Sots* são ainda mais arraigados na paródia, notadamente na paródia das cerimônias religiosas. E as diversas sociedades que vêm daí, *Mère folle* em Dijon, *Sots* em Paris, não existem como outros profissionais, mas somente em certos momentos do ano, quando os membros revestiam a vestimenta amarela e verde de seu ofício. Decerto, se todo mundo pudesse ser *Sot,* somente os funcionários podiam ser *Basochiens* e alguns podiam pertencer às duas corporações, como fez Clément Marot na mocidade. E separadas ou reunidas, como no fim do século XV, quando os

*confrères de la Passion* os convidaram a representar no seu palácio, as corporações ocasionais não ultrapassavam nunca o âmbito de uma festividade provisória, que utilizava amadores e não podia transformar em definitivo o privilégio de que gozava. *Sermons joyeux, Moralités, Farces morales, Bergeries morales,* são paródias em que intervêm alusões mais ou menos vivas à política (alguns custaram caro aos seus autores), como nos reinados de Luís XI e Carlos VIII. Mas não se trata de comediantes, apenas de homens que ocupam outras funções, os quais em determinados momentos do ano que lembram os do carnaval vêm a público representar a paródia da vida real.

Essas confrarias eram sem dúvida *associações permanentes,* como, por exemplo, a confraria de São Nicolau em Alençon por volta de 1450 e o grupo de farsantes de Bourges, aproximadamente em 1545, mas não eram verdadeiras associações de atores que dispusessem de um estatuto jurídico e social ou que exercessem um papel contínuo. Tratam-se de festividades à margem da atividade social e os homens que são membros dessas corporações não são profissionais. Quando no fim do século XIII é representada em Arras a peça *Jeu de la feuillée,* de Adam de la Halle, os "atores" são companheiros que cercam o mestre Henri, o autor, a saber: seu pai, Rikèce Aurris (que é referido no próprio texto, verso 655), Baude Fastoul e dois ricos burgueses da cidade, Hane le Mercier e Guillot le Petit.[6] Tratam-se de comediantes amadores.

Gustave Cohen julgou poder identificar no mestre Mouche e seu "lugar-tenente" Triboulet (que nada tem a ver com o bobo da corte) os "primeiros atores franceses".[7] Outro historiador pensou em poder atribuir esse título a quatro *"joueurs de personnages"* que figuram nos arquivos da Casa do Duque de Orleans referentes aos anos de 1391 a 1393 — Hannequin Lefebvre, Jacquemart Lefebvre, Gilet Vilain e Jehannin Esturjon.[8] Mas ambos retificam logo o que as suas afirmações contêm de insólito, o primeiro acentuando que o mestre Mouche e Triboulet são *"joueurs d'apertise"*, e o segundo especificando que os quatro artistas são *"compagnons joueurs"*, que são mandados a diversos lugares, como se faz com os prestidigitadores. Ora, um *"joueur d'apertise"* designa um homem que se fez mestre no manuseio e nas façanhas de armas; Gustave Cohen chega mesmo a falar de prestidigitação e de acrobacia e lembra oportunamente Scapin. Quanto ao *"compagnon joueur"*, está mais próximo do mimo do que do comediante.

Decerto Triboulet é um *"sot"* tão célebre que é chamado ao Palais-Royal para apresentar-se, por volta de 1470, na "festa dos Reis", provavelmente em virtude do êxito que teve no papel de Pathelin, talvez criado por ele mesmo. Quanto ao mestre Mouche, Cohen acredita que pertence a uma dinastia, como Gaultier Garguille. Mas isso não eleva à condição de ator autêntico aquele que Rabelais chama de "escamoteador" no livro XVI do *Pantagruel,* nem o seu "lugar-tenente e predileto" Triboulet. A paródia e a farsa ficam ao nível dos "autores", e com mais razão dos "atores", das representações que afrontam os estatutos e os papéis reais da vida social — um ato de derisão e paródia de "crítica da vida cotidiana", dramatizações mais ou menos espontâneas que não implicam criadores nem comediantes.

Não se dá o mesmo com os dramas sagrados em que o amadorismo é uma lei inexorável. Petit de Julleville assinalou que em um *Mystère de la Nativité de Notre-Dame et de l'Enfance de Jésus,* representado em Toulon na primeira metade do século XIV, se encontram, segundo um registro de tabelião, entre os "atores" nomes das principais famílias da cidade — Amilhau, Fresquet, Valserre, Gargardane etc. Os privilegiados consideram uma honra insigne representar ou simplesmente figurar nessas representações sacras, talvez para melhor evidenciar a sua superioridade social aparecendo como personagens quase-divinos ou divinos. É nessa mesma ocasião que se pode atestar a presença no palco da primeira mulher que aí comparece na França, uma vez que o manuscrito do cartório faz menção a uma certa Louison Amilhau, moça de família de posição, que representou o papel da Virgem. É uma indicação preciosa sem dúvida, mas que revela sobretudo o interesse que cedo manifestam os clãs privilegiados das cidades pelos espetáculos religiosos e sua utilização em proveito de seu próprio prestígio e de sua mudança de classe social. Não é nesse mesmo sentido que o doador de um quadro faz questão de figurar aí sob o aspecto de um personagem, principal ou secundário?

É certo que uma corporação particular, a *Confrérie de la Passion,* cuja existência se comprova desde 1380, obtém na França, em 1402, uma ordem real célebre, que lhe confirma o direito e concede o privilégio exclusivo de representar peças sacras no hospital do palácio da Trinité, depois no palácio de Flandre. Com isso é criado o primeiro teatro permanente, embora seja difícil denominar assim a representação piedosa da cerimônia sagrada, transportada pela primeira vez para o recinto

de uma sala fechada. Mas sabemos que a profissão de ator não é uma conseqüência da perenidade de um local cênico. Aos sacerdotes que representavam tradicionalmente o papel de Cristo (como o pobre cura Nicolle, que em Metz ficou tão bem pregado na cruz durante horas que quase morria de verdade!), aos artífices, aos funcionários, aos advogados, aos burgueses sucedem outros amadores, artífices ou burgueses, que exercem mais um sacerdócio do que uma profissão. Quando lhes é proibido, em 1548 — data limite entre a sociedade da Idade Média e a sociedade monárquica — representar a Paixão de Cristo (tanto por receio da Reforma como em virtude da mediocridade deles), está próximo o seu desaparecimento e isso basta para mostrar que não se tratava de um grupo de atores, mas de uma confraria ocasional, que realizava uma manifestação social por ocasião de um drama sacro!

É preciso considerar com atenção particular os bufões e os bobos de corte, cuja história ainda tem que ser escrita. Triboulet e Engoulvent, para mencionar apenas estes, são os companheiros permanentes que divertem os príncipes, mas não são atores.

A situação deles é, porém, interessante sob muitos aspectos. Não são designados para as respectivas funções graças a certos traços fisiológicos, como os *xamãs* ou os feiticeiros? Um é corcunda, o outro tem o pé disforme. Aliás, quando a natureza não os desfavoreceu, não é verdade que se apropriam das insígnias da disformia e vestem a roupa de corcunda? O seu estatuto é explicitamente reconhecido: em virtude de sua "loucura" eles têm o direito de imitar, zombetear, contrafazer, interromper o príncipe. Assim, a solenidade de uma cerimônia, de uma entrevista, pode ser perturbada pelo bufão, sem que ele corra qualquer risco, a não ser um ponta-pé ou uma palavra injuriosa. Essa imunidade será a mesma que é atribuída aos objetos sagrados e aos personagens dotados de força mágica? É provável, desde que o bobo saiba tirar ao soberano a sua inquietude, libertá-lo da preocupação, ou melhor, da ansiedade pela sua segurança pessoal, que a situação de detentor do poder ameaça seriamente. O romantismo europeu fez do bobo um personagem alegórico, imbuído de intenções filosóficas (de Victor Hugo a Ghelderode) em virtude da justaposição em uma dupla de homens do sério e do jocoso, do detentor do poder e do irresponsável que pode dizer tudo. No entanto, além do papel prático que desempenhava o bobo desviando a atenção do público, dando ao rei tempo para refletir, distraindo interlocutores importantes em momentos

decisivos de negociações difíceis, tem também por missão "reconfortar a consciência do potentado, às vezes sobrecarregada de pesados remorsos e graves apreensões", como observa G. Gurvitch. [9]

Nesse sentido, exerce as funções de um terapeuta ou de um "confessor leigo": em vez de tranqüilizar o grande pecador, que o rei é inevitavelmente, reintegrando-o no universo socializado das palavras e dos sinais tradicionais e fixos da prece, liberta-o da angústia, subtraindo-o, ao contrário, à ordem preestabelecida dos controles éticos e religiosos. Se o bobo é a cópia ridícula do rei, liberta momentaneamente o mesmo rei do peso de seu estatuto social. Se o rei é forçosamente um personagem atípico, posto à margem da humanidade "normal" pelo próprio exercício do poder e utilização da força coletiva que o leva necessariamente a assumir responsabilidades que seriam criminosas para qualquer outro homem — a usar de astúcia, enganar, mentir, roubar, em suma, fazer tudo que é proibido aos demais membros da sociedade — então o bobo o afasta de si mesmo justificando-o, reduz ao mínimo, pela paródia, o valor dos seus atos, restitui-lhe a consciência tranqüila.

Nesse sentido, o bobo é inseparável das monarquias, na conquista do lugar preeminente que lhe disputam durante toda a Idade Média as outras hierarquias sociais, as potências feudais e a Igreja. Nesse longo combate, que só terminará com o estabelecimento dos Estados territoriais apoiados nas burguesias de comércio, o bobo acompanha o rei como a sua sombra. É o seu conselheiro mais secreto. Não é nunca um comediante no sentido preciso da palavra, não poderia nem mesmo ser considerado como o antecessor longínquo do ator. O único traço que o liga ao teatro é o tipo de relação que estabelece com o rei: a dupla rei e bobo não poderá ser comparada com a dupla senhor e servo, sobretudo quando se trata de Scapin e seu patrão, de Sganarelle e don Juan? É possível, embora não venha a ser uma transposição ulterior de uma dupla real para a imaginação poética.

Como se poderia falar de ator na Idade Média, em um mundo sem teatro? Os outros países, tanto quanto a França, desconhecem a profissão de ator, de comediante. As procissões do *Corpus,* os carros da *Fiesta de los Carros,* as *Sacramentales* só têm como figurantes amadores tirados da multidão dos fiéis. É possível que Hroswitha, no seu convento de Magdeburgo, ou Gomez Manrique, no seu mosteiro de Calabazano, tenham tido, para interpretar seus dramas sacros, *"juglaresas"* semelhantes

àqueles que acompanhavam a recitação dos textos épicos. O mesmo se dá com as corporações de artífices ingleses que criam rivalidades e intrigas para organizar e levar à cena os *"plays"* ou *"interludes"* que eram representados às vezes em carros cênicos, os *"pageants"* como os *"Wagen"* flamengos ou picardos: os amadores precipitam-se no espetáculo e é um meio de participar dessa *alucinação sagrada,* que parece caracterizar uma tendência fundamental das sociedades da Idade Média. A parada dos *Schembartlaufen* e os *Festnachtsspiele* alemães são festividades citadinas que associam toda a comunidade à sua representação. Hans Rosenblut foi talvez um autor-ator, mas antes um declamador, um mimo. É preciso esperar Hans Sachs e todo um novo contexto para encontrar, por volta de 1550, um verdadeiro ator. Depois da tomada de posição favorável de Lutero, os grupos teatrais, o *"Theatrum academium",* são ainda corporações onde se unem estudantes e burgueses para representações cênicas, sagradas ou eruditas. Na Itália, os *laudi* franciscanos são cantados e sem dúvida mimetizados pelos *"jongleurs de Dieu"* e nada mais. A *Sacra Rapprezentazione,* mesmo intelectualizada como o será na Toscana, também não vê surgir vocação definida de ator profissional.

Os comportamentos e as atitudes oficiais em que se fundamenta a experiência coletiva e individual são nitidamente definidos nesse tipo de sociedade: a fidelidade, a lealdade, a bravura, o espírito cavalheiresco, o respeito à palavra dada, a proteção do vassalo pelo soberano, a obediência ao soberano são valores que exercem um papel permanente na trama da vida. Marc Bloch insistiu nos laços de dependência, essas relações de homem para homem que fundamentam a sociedade feudal e lhe asseguram a sua solidez.[10] Como admitir que ao lado dessas atitudes e comportamentos fixos e muitas vezes cristalizados e codificados possam existir condutas imaginárias, atitudes que não correspondem imediatamente a uma relação concreta, a um estado? Indicamos na nossa *Sociologie du théâtre* como as sociedades feudais dramatizavam a sua vida concreta: essas dramatizações são *mises en scène* de sentimentos verdadeiros, pelo menos fundados em relações reais, imediatas, entre pessoas e grupos; não são símbolos, mas implicam uma realização social efetiva que fortifica a sociedade em si mesma. São dramatizações cujos atores vêm a ser personagens sociais verdadeiros que exercem uma atividade controlável. Não há lugar para comportamentos e sentimentos que não estejam integrados na vida real ou importem

em experiências destacadas do contexto atual. O ator não pode encontrar lugar nesse sistema ordenado e coerente, uma vez que apela para comportamentos cuja existência não é imediatamente integrada na experiência viva. Em meio aos sentimentos oficiais, entre a lealdade cavalheiresca e o respeito à fé jurada, não há lugar para a invenção de sentimentos imaginários.

As sociedades que dominam o sistema hierárquico feudal ignoram o ator, o homem que interpreta e torna presentes atitudes imaginárias fixadas ou não por um texto literário. Isso decorre sem dúvida do fato de que os grupos e os indivíduos manifestam um verdadeiro pânico diante da própria liberdade, espontânea ou não, que lhes parece desesperada e maldita. Esse medo leva o ser a mergulhar no contexto social, aprisiona-o na "graça de estado". Reprimira-se cruelmente o movimento de feitiçaria, que expressava uma reivindicação da liberdade, e não se poderia admitir que um homem tivesse a possibilidade de simular com o seu corpo significados que não se integrassem imediatamente na ordem comum.

## *O Ator nas Sociedades Monárquicas: Mudança de Classe e Imitação dos Modelos "Nobres"*

Voltemos às sociedades monárquicas, no momento em que se instalam na Europa, esmagando de maneira mais ou menos completa, mais ou menos violenta, as rivalidades feudais e apoiando-se nos grupos e castas que compõem as burguesias. Aí surge o ator, antes mesmo do teatro, preparando-lhe o caminho: na Espanha, os grupos errantes; na Itália, em cidades como Ferrara, Bolonha e Veneza, os comediantes que representam Terêncio e a *commedia sostenuta,* ou os cenários improvisados de "Ruzzante", de Andrea Calono em Veneza; na Inglaterra, onde a letra da lei os manda para as galeras, mas a proteção dos grandes senhores e dos reis lhes abre uma livre carreira. A maior parte dos soberanos e dos ministros torna-se protetora dos comediantes contra as prescrições religiosas que sobrevivem à época precedente — excomunhão, deportação, flagelo. O ator torna-se um personagem inseparável da imagem dessa sociedade, porque a alteração dos antigos comportamentos terá tornado possível o aparecimento de condutas imaginárias não imediatamente expressas em ação, ou porque o prestígio do comediante se ligará ao prestígio do poderoso que o defende e tem, por causa dele,

acrescido o seu valor social. Contudo, essas proteções seriam insuficientes se as novas classes, surgidas do desenvolvimento econômico, não entrassem com a sua contribuição, não raro apaixonada, o seu dinheiro e o seu apoio. Esse interesse é tão acentuado e vivo que somos levados a indagar se os comediantes não terão desempenhado o papel de intermediários entre as classes, exercido uma função de integração das mentalidades e dos valores...

De onde vêm pois esses homens e essas mulheres que entram nas grandes companhias de comediantes e constituem essa profissão "delirante", como dizia Paul Valéry, cujo aparecimento é tão característico dos regimes monárquicos europeus?

Mesmo sem fazer um recenseamento completo é possível medir a amplitude de uma mudança de classe que tira da sua condição social rapazes e moças e os faz ingressar nessa corporação "não-confessional", que a moral desdenha, a religião excomunga e a lei condena. Ainda estimamos mal o poder de atração do teatro sobre as classes médias européias. Mas basta citar alguns exemplos para compreender ao mesmo tempo o poder de penetração do teatro nas camadas não-aristocráticas e a atração extraordinária que exerce em todos os meios.

Aí temos Floridor, que será um dos heróis do teatro do Marais e do palácio de Bourgogne, depois de ter representado em Flandres e em Londres, no teatro de Drury Lane. O seu nome verdadeiro é de um quase-nobre: Josias de Soulas. É bisneto de um pagem de Coligny, expulso da França para a Suíça por ter aderido à religião reformada, e filho de um pastor convertido, sendo ele próprio soldado. Não pertence ao número desses pobres gentis-homens que nesse século só encontram lugar no "serviço do rei" ou no teatro?

Francesco Andreini, antes de ser o diretor da companhia dos Gelosi, a primeira companhia italiana que se apresenta na França com um imenso sucesso no fim do século XVI, foi também soldado: soldado de aventura, como Cervantes, e também como ele escravo na Barbaria, antes de se tornar ator. O marido da atriz Champmeslé, Jean Chevillet, é filho de um comerciante de fitas do Pont-au-Change, com negócio bem instalado. Marie Desmares, a própria Champmeslé, é filha de um cobrador da propriedade na Normandia. Antes de casar-se com um ator, esposa um rico proprietário do qual ficará viúva. É mais ou menos o que era o pai de Molière, Poquelin, comerciante abastado da rua Saint-Honoré,

mais respeitável do que a família Béjart, cuja descendência basoquiana é humilde e mesmo impura. A companheira de Valleran, atriz admirada, contemporânea das estréias de Hardy, é filha, segundo se pensa, de um advogado parisiense. A esposa de La Grange, comediante medíocre, é Marotte Ragueneau, filha de célebre e abastado hoteleiro, muito procurado na época. André Boyron, que pertence à *troupe* de Molière, é filho de um negociante de Issoudun. Favart é filho de um pasteleiro da rua da Verrerie; Pierre-Louis Dubus, cognominado Préville (nascido em 1721), tem por pai um intendente da princesa de Bourbon, abadessa do Petit Saint-Antoine. A mãe de Clairon é operária; o pai do ilustre Kemble, na Inglaterra, um cabeleireiro. Frederick Henry Yates foi soldado antes de subir ao palco. Garrick é filho de um burguês de Hereford e seu irmão é comerciante de vinhos. Frederika Carolina Neuber, a primeira atriz alemã, foi casada com um pastor, antes que a sua viuvez a levasse ao teatro. August W. Iffland nasceu na burguesia média e culta e era destinado à carreira eclesiástica.

O comércio, o exército e, para as mulheres, a viuvez. Nenhum desses homens pertence ao mundo aristocrático, nem o freqüentou. Enquanto perdura o tipo de sociedade monárquica, solidamente apoiada nas classes burgueses, é das camadas intermediárias que vêm os atores, seguindo uma onda de mudança social que, lentamente, desloca os indivíduos das suas classes, lançando no mundo imaginário da representação aristocrática personagens dramáticos. A significação sociológica dessa transferência de classe passa geralmente despercebida, porque admite-se como "de natural desenvolvimento" a atividade teatral e não se procura indagar se era *inevitável* que, no quadro das sociedades territoriais monárquicas, aparecessem os grupos de atores e a profissão de ator, ao mesmo tempo independente e controlada, que constitui real originalidade e a garantia de uma criação artística proliferante. Ora, não foi por evolução natural que a tarefa do ator, produtor e inspirador de comportamentos e de papéis imaginários se impôs e que se retirou o teatro da simples representação anônima de cerimônias sagradas ou de *sketches*. Nesse sentido o comediante pertence propriamente ao que se pode chamar de civilização européia, tomada na totalidade de suas significações e atitudes reais e virtuais. Nenhuma outra sociedade criou esse tipo de personagem estético: os grupos de dançarinos-atores do Camboja, os apresentadores de marionetes de Sumatra ou de Java, a corporação de conservadores do ritual *Nô* no Japão,

não são atores de forma alguma. Se pudermos admitir, com Jean Filliozat, que "antes de oferecer-se aos homens" o teatro "foi criado para os deuses", trata-se precisamente de dramatizações que excluem o ator.[11] É necessário sem dúvida que o teatro *seja oferecido aos homens* e participe da comunhão, da interpretação das consciências na trama da vida social, para que o ator apareça e se defina.

É essa precisamente a questão que nos interessa aqui. Nas sociedades feudais ou dominadas, de maneira mais ou menos completa, pelas estruturas feudais, a separação rígida dos grupos e hierarquias enseja muito pouco as relações com os outros, isto é, as relações intergrupais. Pertencer à Igreja ou à casta aristocrática significa viver mais na dependência do código e dos valores que condicionam todos os indivíduos que as integram do que na dependência de uma participação ou comunicação com outros grupos. Os que se colocam à *margem* dos grupos existentes, os monges errantes, os universitários, os cavaleiros de aventura, estão na realidade em busca de outras comunicações e outras fraternidades, que às vezes conseguem fundar e que excluem os outros.

Quando se alteram os alicerces profundos e a trama das sociedades feudais européias, quando as monarquias centralizadoras regionais, adormecidas durante séculos ou abafadas pelos poderes feudais, se impõem ao término de uma luta áspera e lenta, quando as novas instituições econômicas e financeiras, a técnica e a industrialização pelo uso da máquina "decerto ainda embrionário" modificam as estruturas (fora das divisões tradicionais, das "ordens", das hierarquias consagradas), surgem então diferenciações em classes que rivalizam com as mesmas estruturas e, sem destruí-las completamente, as transformam. O absolutismo de todos os poderes monárquicos centralizados reforça a sua própria situação econômica, militar e financeira, mantendo essa divisão tradicional que lhe assegura um "serviço de rei", paralisando as energias dispersas dos grandes vassalos, mas também acentuando o desenvolvimento do capitalismo, e integrando as classes burguesas na vida do Estado, associando ao poder homens pertencentes a "ordens" não-aristocráticas, depois das promoções e das oficializações.[12] Qualquer que seja o aspecto histórico ulterior dessa síntese (as diferentes evoluções nacionais variam na conformidade das dosagens sociais), o regime das monarquias territoriais centralizadas parece definido por uma intensa racionalização administrativa, uma ênfase das tendências

da economia de mercado, um rápido acesso ao poder de grupos até então mantidos longe do foco central da vida coletiva, uma vez que a formação de classes resulta da divisão social do trabalho. Que essas mudanças tenham ocorrido com maior ou menor rapidez interessa-nos menos do que a própria passagem de um tipo para outro e as modificações radicais da experiência coletiva e individual que determinam essa solução de continuidade.

No ponto de transição entre dois tipos de sociedades que se sucedem na história, o aparecimento do personagem social do ator revela muito: dá a medida de uma participação em valores até então reservada a uma elite e mostra como a imitação ou a inter-relação dos modelos culturais pode tomar a forma de uma intensa manifestação social. De maneira particularmente profunda, George H. Mead pressentiu esse papel social do teatro quando, depois de ter comparado o que ele denomina drama e o que vem a ser jornalismo, escreve que o teatro "pôs em cena personagens que, como os da tragédia grega, já estavam presentes nos espíritos por força da tradição; e depois o teatro retratou, através desses personagens, situações relativas à época respectiva, que transportam os indivíduos além das barreiras reais erguidas entre eles como membros das diferentes classes na comunidade". [13] Isso visa ao teatro europeu em geral e expressamente o distingue de todas as outras formas de dramatização existentes.

Sabe-se, por exemplo, que foi ao término de um movimento diretamente oposto que o governo dos Tokugawa em 1620, na época do Edo, adotou o *Nô,* segundo Kan.ami e Zeami o haviam elaborado na escola Sarugaku, como dança ritual e de cerimônia reservada à classe dos cavaleiros. O teatro japonês não se libertou nunca, antes da época Meiji, da esclerose que, limitando o teatro a um grupo fechado em uma sociedade de rígidas muralhas interiores, fez do drama poético e dançado um ritual, e do ator, um sacerdote. Ora, a dramatização ocidental começa precisamente no momento em que, após a ruptura entre dois tipos de sociedades sucessivos na história e quando ainda sobrevive uma grande parte das prescrições da época anterior, o ator realiza, pela sua ação e presença ativa, a transposição dos modelos mitológicos para fora da sua época e dos quadros em que eram venerados como representantes de uma casta e elevados acima das barreiras sociais tradicionais.

De quanto sabemos sobre os atores de que falamos e a *vocação* que os leva ao teatro, ressalta que a atração dos mo-

delos tradicionais do teatro representa um papel decisivo: o teatro gera o teatro e, mais precisamente, o espetáculo teatral enseja a vocação de comediante. Préville, excelente comediante do século XVIII, recebe o impacto de um verdadeiro raio quando, funcionário de um procurador, dirigindo-se às representações do Teatro Francês, vê no palco o célebre Poisson e procura imitá-lo diante de seus camaradas e do seu senhor, até o momento em que consegue ingressar no grupo de atores. Garrick, na pequena cidade de Hereford, inflama-se pelos comediantes ambulantes que ali se encontram e "desejou logo pôr em prática ele mesmo essa arte, que se tornou objeto de sua admiração". Por isso organiza um pequeno grupo para representar *l'Officier recruteur* de Farquhar, aos onze anos. Claire-Josèphe Léris de La Tude, que será Clairon, conta, em suas memórias, que ela, menina severamente educada e presa em um quarto por uma mãe estúpida, sentiu a atração irresistível do teatro observando os exercícios e os estudos a que se dedicava, na casa em frente, a S.ta Dangeville, que foi uma das melhores *"soubrettes"* do teatro francês. Levada quase clandestinamente ao teatro, onde vê *Le Comte d'Essex* e *Folies amoureuses,* percebe o alcance de sua vocação.

Lagrange falou, a respeito de Molière, da "irresistível inclinação" que atraiu o rapaz para o teatro. Segundo a tradição, esse impacto resultou das primeiras emoções da infância, experimentadas diante dos saltimbancos do Pont-Neuf, ingênua lenda que procura relacionar, de qualquer forma, o autor com os únicos farsantes franceses. Na realidade, sabe-se que Molière gostava sobretudo dos papéis trágicos: somente a tragédia o preocupa e ele a representa, no dizer dos contemporâneos, sem grande talento e depois renuncia, pesarosamente, ao que tanto o atraíra na mocidade. A primeira atriz alemã, Frederika Carolina Neuber, descobre a sua vocação diante de uma representação dos comediantes franceses e ingleses em *tournée*...

Quanto aos primeiros atores, àqueles que, aparentemente, não têm modelo para imitar, é preciso assinalar a máxima importância da *Commedia dell'arte.* Esta, entre 1570 e a morte de Henrique III, depois da pacificação do reino e apesar da italofobia dos últimos Valois, conquistou, graças aos *Gelosi* de Francesco Andreini, o público dos burgueses de província e das cortes reais, perante os quais representam *Commedia sustenata* e tragédias. [14] O fato de numerosos contemporâneos utilizarem os personagens mais ou menos estereotipados da *Commedia dell'arte* como elementos de comparação na polêmica política é uma indi-

cação valiosa sobre a comunicação desses modelos. Acrescentemos a isso o teatro educativo dos jesuítas, sistematicamente desenvolvido durante a Contra-Reforma, o qual, se influenciou os autores, necessariamente exerceu também ação sobre alunos, futuros comediantes.

A atração exercida pelo teatro sobre camadas sociais até então estranhas aos sentimentos e às condutas que ele implica supõe a imitação dos modelos aristocráticos por indivíduos oriundos da média e pequena burguesia. É certo que o conceito de imitação adquiriu má fama desde a crítica de Durkheim contra Tarde; mas, na realidade, se examinarmos bem as peças desse processo, veremos que não convence a interpretação do segundo, nem a crítica do primeiro. Dir-se-ia que ambos tomaram o termo imitação num sentido muito estreito e vulgar, que só entenderam como uma reprodução mecânica, que assim não nos interessaria aqui.

Por outro lado, Durkheim e Tarde referem-se ambos a uma imagem da consciência que exclui a reciprocidade das perspectivas coletivas e individuais, a interpretação do social e do individual e torna igualmente contestável a definição de Durkheim sobre "fusão" e consciência coletiva e a de Tarde sobre imitação. Se revelamos os termos do debate, encontramos que "a imitação pressupõe a comunicação das consciências por sinais e símbolos e essa comunicação simbólica pressupõe a fusão, a interpretação preliminar das consciências, isto é, uma consciência que dá aos sinais simbólicos significados idênticos para os participantes".[15] A significação sociológica dos comportamentos de imitação que levam o futuro comediante a deixar a sua posição e a sua classe para dedicar-se à reprodução de sentimentos nobres, como propõe a arte do teatro, é uma reivindicação em favor da penetração recíproca de todas as consciências pelos modelos culturais até então reservados a uma elite. Imitar os reis ao trágico é, para Molière, afirmar a participação de todos os grupos não-aristocráticos e de toda a sociedade na aventura dos heróis mitológicos, tentar participar da integração, na experiência coletiva total, e dos sentimentos que esta implica nos moldes em que a monarquia a transformou. Gatebois, Turlure, Navette, Tubulure, o "Marmiteux" e o "Famelique" se extenuam para representar *Pyrame et Thysbée* perante o duque de Atenas. Para o grupo dos privilegiados que assistem com alegria a essa tragédia já ritualizada, o ridículo dos burgueses atenienses significa que as atitudes, os comportamentos, os sentimentos cristalizados nos personagens

dramáticos não são comunicáveis, ficam acessíveis somente a uma elite e que essas paixões não podem retratar o que G. H. Mead denomina o "eu" do povo e ao mesmo tempo o dos reis. No entanto, *O Sonho de uma Noite de Verão* é representada (depois de escrito) por homens que, pela sua origem, pertencem às mesmas classes dos ridículos amadores de Atenas. Será que Shakespeare quer que isso seja esquecido? Pensará nos amadores que se improvisavam atores para representar mistérios e pastorais? Tentará encobrir uma realidade destruindo-a segundo uma dialética que, como Brecht demonstrou em nossos dias, é um elemento componente da arte teatral? Estamos no cerne do problema formulado, porque a decisão que leva um homem a fugir de sua classe e a tornar-se um ator fundamenta-se numa reivindicação: a que reclama a participação de todos os grupos e de todas as classes em um sistema de valor único e afirma a predominância da comunicação dos símbolos sobre a estreiteza dos grupos fechados.

Mas a imitação é apenas uma etapa. O que importa é a transposição desses modelos, a sua laicização que o ator vai realizar pelo menos tanto quanto os autores. E aí o problema sociológico da comunicação e da interpretação recíproca dos valores entre os grupos e as classes sobrepõe-se ao termo estético de estilo.

Em verdade, nenhum termo é mais confuso do que este, porque designa sobretudo a parte da subjetividade criadora no manuseio dos sinais e dos símbolos incorporados à tradição. Os testemunhos contemporâneos mostram que as preocupações de estilo venceram qualquer outra na Inglaterra, na época elisabetana e jacobina; na Espanha, desde Tirso de Molina; na Itália, com os *Gelosi;* e na França, desde a criação do palácio de Bourgogne. É porque o estilo dá aos comportamentos fixados pela tradição uma plasticidade que os torna suscetíveis de modificação. Representar Pyrame na peça que tem esse nome é sem dúvida representar o papel de um enamorado: mas não compreenderíamos nada da representação do ator se acreditássemos que o comediante concebe primeiro a idéia do papel, antes de assemelhar-se, pelas suas inflexões de voz e gesticulação, a esse ideal abstrato. Veremos mais adiante o que significa "entrar em um papel teatral". Basta dizer aqui que o trabalho nada tem a ver com o do policial que se veste de pedreiro ou de mendigo para enganar o ladrão. A anedota de Préville, que, representando o papel de um soldado embriagado na peça *Le Mercure galant,* de Boursault,

teria sido, ao entrar no palco, expulso dos bastidores por um guarda de vigilância do local, que se enganara com o seu aspecto, é apenas uma invenção pueril. Não há, aqui, a hipótese de um contraste que apresente de um lado o personagem representado na imaginação e do outro um homem que procura assemelhar-se a essa imagem e ser tomado pelo que não é. Há apenas um homem cujo ofício é comunicar condutas significativas a partir de um texto ou de um tema. "Entrar na pele de um personagem" é uma expressão vazia de sentido. Champmeslé *não é* Phèdre, ela elabora perante um público a seqüência de comportamentos que realiza a experiência, comunicável a todos, de uma mulher dominada por uma sexualidade imperiosa. E o "canto", a melopéia ou a recitação elegíaca que vivificou correspondia a um esforço para tornar existente uma certa direção da experiência possível tornando-a convincente. Não reproduz um modelo abstrato de Phèdre (e onde o iria buscar?). Partindo do texto, dá às palavras escritas um conteúdo existencial e social, encontrando ou inventando um modo de comunicação. Criar Phèdre, com a sua elegia e a sua violência, é tornar Phèdre comunicável e acessível a todos (o que aliás não aconteceu naquela época, em virtude do insucesso da peça). É permitir a todos acesso a um campo da experiência coletiva reservado a uma elite e deixar o mito ao alcance de todos os grupos que participam diretamente da vida social. Quando a S.ta Clairon se impôs no papel de Phèdre pelo "brilho, arrebatamento e loucura que se aplaudiam em Paris e que tantos ignorantes chamam de natureza pura", ela ainda não está de posse do instrumento que lhe permitirá transmitir o sentido dos comportamentos racinianos. Só o encontra no papel de Agrippine e então ela inventa o seu estilo, essa declamação de que fala Marmontel na *Enciclopédia.* [16] É numa participação direta na arte de Shakespeare que Garrick pretende associar os ingleses de todas as classes. A manifestação social que a imitação dos sentimentos nobres da tragédia venha a ser não deixa de lembrar a "imitação de Jesus Cristo" dos místicos: é uma representação, uma criação que visa associar numa participação imediata todos os grupos da sociedade; tende assim a quebrar as barreiras estabelecidas entre as classes.

Mas essa imitação dos comportamentos nobres pelo ator, imitação que é invenção e apelo à participação generalizada, é também um esforço para laicizar esses comportamentos, incluí-los na trama da vida social real e, em suma, humanizá-los.

Aqui o exemplo de Molière é particularmente elucidativo, porque se trata de um comediante que, não tendo vencido no gênero trágico, como desejava, elaborou em compensação uma atitude de ator que sem suprimir o trágico o põe em dúvida. Nesse sentido a imitação não suprime os valores nobres, mas absorve-os e os altera.

Falou-se muito da mediocridade da representação de Molière na tragédia: Tallemant, Donneau de Visé, Chalussay fizeram muitas críticas. O que nos interessa não é somente o fracasso sofrido pelo ator, mas o fato de que o comediante inventou a sua própria dramaturgia ao descobrir a sua incapacidade de imitar, portanto de suscitar participação e, partindo dessa experiência de ator, criou as linhas gerais de uma arte teatral. René Bray, no seu *Molière, homme du théâtre,* indica com justeza a preeminência da atividade de ator sobre qualquer outro aspecto e assinala qual foi a influência decisiva do estilo de Scaramouche sobre ele. [17]

Os julgamentos contemporâneos permitem-nos avaliar a importância da representação de Tiberio Fiorelli que influenciará a representação de Molière, o qual, nessa época (mesmo se não acreditarmos totalmente na caricatura de Donneau de Visé em *La Vengeance des marquis* de 1663), não tinha ainda, ao que parece, encontrado a sua linguagem de ator. Ora, o que lhe transmite Scaramouche, que depois de 1662 permanece sempre em Paris, é uma certa maneira de inserir-se corporalmente na trama da experiência viva, uma certa incidência dos gestos no universo dos sinais de comunicação. "Na escola de Scaramouche", diz R. Bray, "Molière se fez bufão." [17] Isso é avançar demais. O mesmo autor corrige em seguida essa afirmação por demais peremptória, observando as características principais da nova gesticulação molieresca: importância da ação, exteriorização da vida do personagem, tradução de uma situação em imagens e gestos, alegria exuberante. Neufvillenaine, citado por R. Bray, escreve esta frase para nós característica: "Jamais soube alguém desmontar o seu rosto com tanta perfeição." Essa análise, essa decomposição ativa das expressões, dá à fisionomia que faz caretas um contexto de premeditação e de insistência que enseja um jogo mais complexo, diz René Bray, de equívoco e ambigüidade. Na nossa opinião, reside tudo precisamente nesta ambigüidade: "o espectador participa da representação com seus olhos e ouvidos: o espírito apenas segue... o comediante é matéria e é da matéria que se desprende o espírito". [18] Acrescentemos que a bufoneria, a atitude da careta, permite transmitir minúcias

que seriam imperceptíveis: a ingenuidade ante o inelutável ou o trágico, a estupidez simulada, a angústia resignada de não entrar na representação dramática. Molière imita de Tiberio Fiorelli o uso que este faz do seu corpo como ponto de irradiação de comportamentos comunicativos. Estes tendem todos para o espanto ou estupefação gesticulante de um homem *colocado à força numa situação a cuja altura ele não pode elevar-se.* Scaramouche só tirava daí efeitos por assim dizer imediatos, que se apagavam no ato. Mas Molière parte dessa atitude fundamental de todo o corpo, dessa inserção do seu ser carnal no conjunto das significações admitidas na época, para inventar personagens dramáticos, comportamentos e atitudes cristalizados em caracteres.

Considerando os seus esforços desesperados e mal sucedidos para representar a tragédia, desejo que correspondia à sua vocação de comediante que não admitiria lhe fosse proibido penetrar na nobreza das grandes paixões constituídas, estimamos o alcance da descoberta, não somente para o sucesso de Poquelin mas também para a arte do teatro em geral: excluído do comércio dos trágicos, eliminado do mundo dos comportamentos e dos papéis condicionadas pela nobre tensão de heróis desencarnados pelo seu distanciamento, Molière descobre que a apresentação natural ou terra a terra da inadaptação do homem a uma situação dolorosa, porque põe em jogo decisões absolutas como só podem conceber os indivíduos desprendidos de qualquer contingência terrestre, pode servir de base à criação do comediante e do criador. "É da matéria que se desprende o espírito", diz Bray. Sejamos mais precisos: é da apresentação da existência na sua espessura carnal, na sua estupidez necessária, no seu espanto de idiota posto em presença de uma máquina complicada, que ele vai tirar os seus efeitos e as suas criações. É do bobo que há de deduzir esse equívoco intermediário entre o trivial e o trágico, que marcará a sua criação literária. E esse bobo não é mais o de Scaramouche, ele põe em jogo toda a situação trágica e grandes comportamentos mitológicos. Nesse sentido, o papel representado inspira a criação de funções imaginárias.

Arnolphe é o primeiro desses personagens oriundos do papel teatral e, portanto, da atitude do ator como cristalizador de gestos e símbolos: o lânguido revirar dos olhos, os suspiros ridículos, as lágrimas incoerentes, o *ufa* final que expressa um sofrimento verdadeiro numa atitude grotesca, compõem a essência de um personagem, elaborado com base na conduta que o constitui. Ao redor de Arnolphe, o amor de Agnès pelo seu jovem amante

se entrelaça e prepara as malhas de uma armadilha em que se encontrará preso: excluído do domínio do amor como Molière o foi do trágico, a sua palermice equívoca pelo próprio fato de estar mergulhado numa situação dolorosa, torna comunicável um conjunto intenso de significações, reforçadas por essa ambigüidade. Arnolphe não é um marido enganado. Ele organiza e elabora a sua vida de tal maneira que demonstra a si próprio a sua infelicidade; a sua função é uma seqüência de condutas orientadas pelo desejo ingênuo e irrefletido de preparar uma menina para ser uma moça desejável que só pertença a ele. Um lugar de lançar-se na concorrência da busca e da sedução das mulheres, fica protegido, no interior do seu jardim, e não compreende que uma outra liberdade se opõe à sua. A sua condição de bobo é uma maneira de situar-se em um mundo inexorável.

Mais complexo, porém oriundo das mesmas experiências, é o Alceste do *Misanthrope*, que também se exclui voluntariamente. Mas trata-se aqui da situação inversa: é das alturas do trágico-sério que o jovem lança o anátema sobre o comércio dos homens, nas suas relações confusas e imprecisas. É contra a "anarquia do claro-escuro da vida cotidiana", que Lukács considera o oposto do mundo trágico, que se insurge o crítico severo. Já se notou a abundância de versos no estilo de Corneille em *Misanthrope.* Não é apenas a reminiscência de um poeta que durante a sua mocidade recebeu a influência do encanto heróico de Corneille. Molière e sem dúvida toda a sua geração, no momento da extrema burocratização e organização administrativa que caracteriza esse período da monarquia absoluta, percebe o distanciamento do trágico corneliano e mede a ineficácia no momento. Mais do que uma homenagem do poeta do *Cid,* é uma inversão que temos diante dos olhos: os heróis de Molière são personagens de Corneille laicizados e reduzidos ao natural e assim menosprezados por uma vida que, com as suas experiências próprias, os torna incoerentes e desastrados? Alceste se entrincheira numa pureza heróica, intransigente e altiva, que seria a atitude dos personagens de Corneille se eles entrassem num salão. Scaramouche aqui se apodera do herói trágico para desacreditá-lo; de fato só aparece para deixar transparecer uma bufonaria de que ninguém ousa rir. Mais definida é a situação de Scaramouche que, formando uma dupla com don Juan, vê-se lançado numa série de aventuras heróicas e mágicas. Estas são tanto mais insensatas quanto parecem convir a um grande senhor preocupado com o não-conformismo e a provocação, deixam perplexo e sem fôlego o homem que só

pode espantar-se e confirmar a sua estupidez no intrincado das situações que lhe são impostas. O seu espanto e a sua bufonaria não são traços de um caráter essencial, mas uma maneira de situar-se em face do mundo e, firmando-se em um comportamento, revelar uma condição absurda ou vaidade. O célebre grito de Sganarelle no fim da peça, quando Don Juan é arrebatado pelo Homem de pedra — "meu salário, meu salário!" — não é somente um ato de teatro genial, traduz uma tentativa desesperada para humanizar e tornar natural o herói trágico, prisioneiro de suas convicções, que não podem ser compartilhadas.

Esse exemplo é rico de significação sociológica e é também historicamente importante. Além disso, serve de ilustração de como o ator transpõe e laiciza os modelos teatrais anteriores, vivificando-os, e, na evolução da criação dramática das sociedades monárquicas, consagra uma ruptura. Depois de Molière não será mais possível considerar os heróis trágicos sem lhes dar esse apoio carnal que os justifica e os relaciona com a experiência concreta, quase trivial, da existência real.

Quando indagamos o significado desse deslocamento de classe social, que tira rapazes e moças da classe a que pertencem para lançá-los em uma vida marginal, não podemos esquecer que a imitação de comportamentos, de paixões, de sentimentos destacados do mundo trivial e a sua reprodução através do corpo são o elemento dinâmico dessa transferência de classe. Evidentemente, essa reprodução não é uma simples cópia: querer imitar as grandes atitudes da mitologia trágica escrita ou já representada, seja para nela penetrar, seja, como no caso de Molière, para verificar a impossibilidade de fazê-lo e inventar um outro recurso de participação, pressupõe que exista uma comunicação das consciências e que a apresentação dos modelos teatrais estabeleça relações psíquicas e fenômenos totais que superam as barreiras entre as classes ou as castas. A existência do ator é uma reivindicação em prol da comunhão generalizada dos modelos e sentimentos ou paixões representados ou *representáveis* no palco. Essa reivindicação é reforçada por uma afirmação, talvez utópica, segundo a qual as fronteiras entre os agrupamentos da sociedade total podem tornar-se mais facilmente transponíveis. Podemos pensar que a idéia da universalidade da arte teatral clássica nos diferentes países europeus nasceu dessa crença e que o comediante representou um papel significativo no aparecimento dessa ideologia.

## *O Ator Nômade e o Ator Funcionário*

Dois outros traços característicos, aparentemente contraditórios mas correlativos, expressam a situação social do ator nesse tipo de sociedade: o nomadismo e a transformação do ator em funcionário. Isso se verifica não somente na França mas em todos os países que possuem uma rica tradição dramática, tais como a Espanha, a Inglaterra, a Itália. Essas duas características não correspondem somente à vida dos comediantes e às necessidades econômicas que lhes advêm e que se modificam no curso de poucos anos, mas também a duas atitudes na representação e na compreensão dos papéis. A passagem de um para outro desses estádios é marcada sobretudo pela constituição de repertórios escritos e impressos, de escolas, de críticas e, para dizer tudo em uma palavra, da "República das Letras".

Parece que nenhum ator escapa à condição do nomadismo, quer se trate de Valleran-Lecomte ou dos comediantes italianos, quer de Molière ou da Sr.ta Clairon. Mas esse nomadismo toma formas diversas e não tem o mesmo sentido, quando nos reportamos a um grupo em busca de um protetor ou a um ator que se forma de teatro em teatro até que se estabeleça em definitivo.

Antes de fixar-se quase definitivamente no palácio de Bourgogne, na sala alugada pelos *Confrères de la Passion,* Valleran-Lecomte percorre a França com a sua *troupe* e a sua mulher Marie Venier, a qual, tanto quanto Marie Fevré (aceita, por volta de 1545, no grupo do "dramatizador de histórias" Antonie de d'Esperonnière), passa pela primeira comediante francesa em ordem cronológica. São encontrados em numerosas cidades de província que, em muitos casos, têm a primazia de peças "na moda", que Paris não conhecia, tais como as "antiguidades de Roma, que consistiam em histórias diversas, peças morais, farsas ou sobressaltos", algumas peças italianas e depois peças de Alexandre Hardy. Mesmo depois da sua fixação no palácio de Bourgogne, encontra-se vestígio da passagem de Valleran em Bourges e em outras cidades de província. Uma das primeiras companhias espanholas, a de Lope de Rueda, viaja muito: encontramo-la em 1551 e 1552 em Valladolid, em 1558 em Segóvia, em 1559 em Sevilha, em 1560 em Valência, em 1561 em Toledo e Madri. Em 1564, a encontramos novamente em Sevilha e no ano seguinte em Córdova, onde morre o seu diretor.

Quando Marie Desmares, que será depois Champmeslé, entra no grupo de Rouen do *Jeu de Paume des Braques,* onde representou Molière, o comediante Charles Chevillet pede a sua mão em Orleans, no curso de uma viagem; o contrato é firmado nessa cidade em 1665 e o casamento se celebra em Rouen no mesmo ano. Outras *tournées* se seguem antes que a atriz se venha a fixar na cidade de Rouen.

As peregrinações da companhia dos *Gelosi* são conhecidas: chamados a Paris em 1576 por Henrique III, desejoso de agradar à sua mãe, Maria de Medicis, os comediantes italianos caem, perto de Lyon, nas mãos dos huguenotes que os aprisionam e só os devolvem mediante resgate. Expulsos pelo puritanismo dos parlamentares, voltam para a Itália, representam aqui e ali, demorando pouco em cada lugar. As Sr.tas Le Noir e Villiers, que se tornaram célebres no Marais e no palácio de Bourgogne nas peças de Corneille e de Tristan, as Sr.tas Beauchateau, La Fleur e Billerose vão de cidade em cidade, perturbam o coração dos galãs de província, seduzem, despertam vocações, confirmam autores, sempre levadas pelo movimento browniano das *troupes,* que é talvez uma herança da Idade Média.

Nota-se a mesma fantasia nos itinerários do grupo dos Béjart, ao qual se associou o jovem Poquelin. Esses itinerários foram parcialmente registrados graças a pesquisas pacientes. René Bray evoca os primeiros ensaios em Rouen (etapa obrigatória antes de chegar a Paris), perde a pista do grupo no fim de 1645, em Narbonne, reencontra em Nantes em 1648 (o senhor "Morlière"), em Paris de onde sai novamente no fim de 1645 ou no começo de 1646 em direção ao Sul, ao Oeste, a Guyenne, a Languedoc, ao vale do Rhône, a Dijon, a Rouen e a Paris novamente. É sabido que em 1655 d'Assouci juntou-se ao grupo em Lyon, onde Molière encontra os italianos, seguiu-o até Pezenas, no Avignon, em Narbonne, onde nos contou a história.

Testemunho ou marco de transição, *Le Roman Comique,* de Scarron, evoca esse nomadismo. Tradição picaresca espanhola e reminiscências de Mans confundem-se no registro da chegada de um grupo de comediantes e dos distúrbios que provoca em uma cidade de província. No capítulo 3 da segunda parte, La Caverne conta a sua história: filha de comediantes, fazendo parte da *troupe* de família, participa dessa vida de aventuras e surpresas, desse abandono ao imprevisto que deu origem talvez à literatura romanesca. É ela que consegue refúgio, para si e para a família,

junto a um daqueles senhores de província, que se recolheram no seu esconderijo no fim das guerras religiosas, no momento da implantação da administração real, com as mãos crispadas sobre o registro das "terras" e mantendo direitos sub-rogados até o momento em que os seus filhos, fascinados pela vida da corte, se entregam ao "serviço do rei". O Barão de Sigognac não é pobre (como o será o herói do romance de Théophile Gautier), convida os comediantes para ficar no seu castelo, o que fazem, "deleitando a nobreza de Périgourd", envolvendo-se, como fazem os estrangeiros, numa vida organizada que eles perturbam porque não têm compromissos e são motivo de sonho e ruptura: Sigognac sonha casar-se com a mãe de La Caverne, as comediantes são uma após outras solicitadas, atraídas. Pelo menos, escapam pela fuga.

Em *Hamlet* encontramos também um grupo de atores ambulantes, os "comediantes da Cidade", que Rosencrantz anuncia ao príncipe da Dinamarca e que foram obrigados a renunciar à vida de um teatro fixo em virtude dos "últimos transtornos políticos", com o que se quer aludir à revolta do Conde de Essex em 1601, quando impediu que a Compagnie de l'Amiral se apresentasse no palco.

Conhecemos as razões desse nomadismo. São as que levam a companhia de Molière a passar da proteção do Duque de Epernon, Governador de Guyenne, para a de Conti, Governador de Languedoc, para procurar de novo a de Epernon, que viera a ser, nesse ínterim, Governador de Bourgogne. O fato de o grupo representar em aldeias ou comunidades campesinas é apenas um aspecto de sua atividade: é sobretudo junto aos grandes senhores que buscam apoio e proteção. E isso não somente para diferenciar-se dos grupos malogrados e pobres, condenados à vida miserável dos saltimbancos populares, mas sobretudo para abrir um caminho até aos palácios e sem dúvida até à corte. No entanto, o êxito que teve Molière é excepcional e nem sabemos o número dos grupos malogrados que em regra só puderam vegetar.

Procurar um protetor significa procurar um meio de ganhar e, assim, o nomadismo é ditado pelas contingências econômicas. Trata-se, pois, de procurar ao mesmo tempo um público e um protetor. O mercado do teatro só existe a partir da segunda terça parte do século XVII na França e será logo controlado por privilégios exclusivos. Além das três grandes companhias que se estabelecerão em Paris — a do *Hôtel,* a do *Marais* e a do

*Palais-Royal* — outras continuaram a girar pelas províncias e no estrangeiro até a constituição de teatros fixos, que se deu de modo geral no século XVIII, sob o influxo dos grandes governadores "esclarecidos". O mesmo movimento se observa, sob outros aspectos, na Grã-Bretanha, na Itália e na Espanha. A arte do teatro, *cujos únicos depositários são os comediantes,* está à procura dos seus quadros sociais e do seu equilíbrio econômico; levada simultaneamente pelo desejo de formar um mercado e de encontrar uma dependência fixa, aos poucos firma os seus alicerces, mas viajando e circulando. O mandato econômico modela uma estética que se procura impor numa sociedade que, necessariamente, não lhe dá acolhida. É isso que se esquece muitas vezes quando se fala de teatro e estética em geral: não era de forma alguma imprescindível que o teatro tomasse essa forma no momento da constituição das sociedades monárquicas, e também não é certo que o nomadismo seja uma etapa necessária antes da constituição dos grupos teatrais. A Rússia, por exemplo, no século XIX, fugiu a essa regra e, quando os aristocratas esclarecidos começaram a criar *troupes* com o elemento servil, depois das grandes *tournées* européias dos séculos XVIII e XIX, os teatros não peregrinaram, fixaram-se muito depressa. O teatro europeu podia ter tomado um outro caminho e sobretudo os comediantes podiam ter deixado de exercer o papel decisivo que conseguiram desempenhar. O teatro erudito, por exemplo, poderia ter servido de apoio e de matriz para a criação. Nas circunstâncias que se verificaram, foi o próprio ator que assegurou o aparecimento da criatividade dramática com o apelo vital que suscitou. Ora, nenhuma forma artística resulta de necessidade econômica: não raro é esta criada e acentuada por aquela. As atitudes e os comportamentos peculiares a um grupo de artistas como o dos atores determinam um conjunto de opções que concernem a sua adaptação à vida social. E essa adaptação, é claro, provoca comportamentos econômicos. Por sua vez, esses comportamentos agem como exigências no grupo que os suscitou e recebem o impacto das necessidades despertadas. Assim, aos poucos resultam de um comportamento estético reações econômicas que, pelo menos exteriormente, parecem superar qualquer outra preocupação.

Por isso mesmo o nomadismo representou um papel decisivo na difusão da cultura e da moda, na irradiação dos modelos culturais, no prestígio dos centros de criação e na atração da vida brilhante atribuída às classes superiores da sociedade.

É considerável a importância internacional dessas viagens de comediantes, que dominam a informação estética dos dois séculos de monarquia absoluta. Em todos os planos da vida cultural ou estética, em todos os níveis da moda e do bom tom, deparamo-nos com a tradição do teatro e sobretudo dos grupos nômades. Em Paris podemos assistir, em 1604, a uma companhia inglesa; em 1613, a uma espanhola; em 1627, a uma grega, que representa comédias, farsas e *ballets* e, com mais freqüência, aos *Gelosi* italianos, que marcaram profundamente o teatro francês. [20] O ilustre Floridor do teatro do Marais estréia em 1635 como chefe de uma *troupe* da província que faz representações em Londres, no Cockpit do Whitehall, depois em uma sala de Drury Lane, onde leva a *Mélite,* de Corneille, o *Alcimédon,* de Du Ryer, e *Le Trompeur,* de Scudéry. [21] Encontramos os espanhóis em Paris em 1660 e, segundo Lagrange, o grupo "fracassou" na cidade, se não na própria Corte, onde representa 73 vezes em 1663 e arrecada 32.000 libras. Tallemant des Réaux afirma que em 1657 a Sr.ta Beaupré, já velha e feia, ainda representava na Holanda. Sautron representa peças de Gabriel Bounin em Francfort em 1595. A Alemanha desperta para o teatro através do espetáculo das companhias inglesas, muito freqüentes no fim do século XVII e no começo do século XVIII, e em seguida de companhias francesas. A maior parte das peças que Goethe vê em criança são francesas, assim como as que receberam a crítica de Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo.* A Rússia mantém comediantes franceses de uma maneira quase permanente. Mas, embora esses encontros internacionais tenham sido freqüentes, podemos dizer que foram unilaterais: ensinaram aos franceses o gosto italiano, transportaram para a Europa Central e Oriental o teatro clássico francês, permitiram aos alemães descobrir Shakespeare; mas o teatro inglês não penetra na França, apesar de Voltaire e de Garrick, como o teatro francês não penetra na Inglaterra. Se a Itália chega a conhecer Shakespeare, os italianos mal conhecem o teatro elisabetano. Os espanhóis influenciam mais diretamente a França através do livro do que pelo teatro.

É sobretudo dentro do próprio país que o nomadismo exerceu um papel decisivo no tocante à informação e à difusão, não somente propiciando a homogeneidade intelectual da província e de Paris (antes do reinado de Henrique IV a província era inegavelmente mais informada e avançada do que Paris), mas também revelando aos aristocratas e aos burgueses provincianos que existia uma outra vida, mais brilhante e mais excitante do que a

deles em seus castelos ou em suas aldeias, isto é, que existia uma moda e um centro cultural em que se elaboravam as obras.

Esse poder de atração dos atores e atrizes sobre a gente das províncias é testemunhado em toda parte, pelo menos na França. Lembremos La Caverne que viu o barão de Sigognac cair aos pés de sua mãe e propor-lhe um casamento que não lhe desperta nenhum interesse. Decerto *Le Roman comique* é um romance. Mas a *Chronique de Gaufreteau* (Gaufreteau é um burguês de Bordéus), publicada em 1876, faz menção a uma bela moça, atriz do grupo de Valleran-Lecomte, "pessoa muito bela", à qual "só faltava título de nascimento" quando representava o papel de rainha, "porque, a julgarmos pela sua fisionomia, seus gestos e suas palavras, a tomaríamos mesmo por rainha". Na cidade de Paris de 1616, uma Paris ainda "provinciana", o padre Marolles, aos 15 anos de idade, se apaixona à distância por Marie Venier, que tinha o nome artístico de Laporte. *La Belle Comédienne,* de Tristan L'Hermite, que aparece em 1620, talvez seja apenas uma ficção, mas expressa a fascinação de um poeta provinciano perante a imagem e o modelo de todas as grandes paixões. Corneille, jovem poeta, representa em Mondory, numa *tournée* por Rouen, a sua primeira peça *Mélite* e isso decide a sua vocação. Ele mergulha com volúpia nesse mundo dos atores, que lhe proporcionará a glória em Paris. Seria longa a história do encanto que os comediantes exercem sobre os provincianos, aos quais ensinam, com o reflexo de uma vida brilhante, a imagem realizável de paixões e sentimentos que pareciam desconhecidos, se não proibidos, e agora parecem "acessíveis", dando-lhes, em resumo, uma promessa de sentimentos indefinidos. Diante da representação imaginária da experiência humana (mesmo cristalizada em heróis mitológicos), os pequenos grupos da sociedade das províncias descobrem possibilidades recônditas, despertam para novas necessidades, aprendem que existe uma liberdade, cujo símbolo está no corpo visível dos comediantes. No século XVIII Justine Favart, que acompanha com o seu marido e com a *troupe* dos italianos as vitórias do exército em campanha do Marechal de Saxe, em Bruxelas no ano de 1746, vê-se assediada pela solicitude do general, que lhe faz insistentemente a corte, depois de ter conquistado algumas cidades e algumas comediantes mais sensíveis ao seu prestígio. Semiviolada, foge, mas não pode escapar à perseguição do libertino, a quem acaba cedendo, depois de seis anos! Para justificar uma tão longa paixão não será preciso ser mesmo a imagem de todas as paixões sonhadas por um

homem que no entanto, segundo se acreditava, não ignorava nenhuma?

No fim do século XVIII e já no alvorecer do século XIX, mais ainda preso às formas da experiência do século anterior, Goethe expressou da maneira mais consciente e completa esse poder de atração do comediante sobre o público "leigo": é o tema central das obras *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e *Wanderjahre*. Quando o jovem burguês Wilhelm Meister quer libertar-se da sua essência burguesa para atingir um estádio superior de existência, a *troupe* de atores que passa pela cidade lhe oferece a possibilidade de penetrar nesse universo dramático que completa a sua vida. Wilhelm Meister se sente fascinado pela representação dramática desde a infância e pelo teatro de marionetes que lhe foi apresentado. Quando encontra a comediante Marianne e quando os dois se amam, parece que se lhe abriu uma clareira na existência, na confusa monotonia dos dias: "como lhe parecia invejável a sorte do ator! Ele o via possuidor de tantos trajes majestosos, de armas e armaduras, incessantemente aplicado em atitudes nobres, sendo o seu espírito um espelho de tudo que o mundo concebera de magnífico e brilhante na ordem das situações, dos sentimentos e das paixões" (XV). Modelo de uma experiência mais completa porque total, a vida do ator parece atingir a plenitude. É certo que, quando conhece os comediantes mais de perto, vê que são assoberbados por inquietações e cuidados triviais, mas isso quase nada representa em face do que o espera durante as representações: "a magia das perspectivas desaparecia, não há dúvida, mas é então que a magia do amor evidenciava todo o seu poder de persuasão" (XV). É porque Mariana não é amada apenas como mulher, mas como o centro irradiador de emoções imaginárias infinitas, pretexto para uma liberdade de experiência ilimitada, condição exclusiva de uma plenitude. A seqüência das aventuras de Wilhelm, essa fenomenologia do espírito burguês que procura, na representação, curar-se de uma frustração secular, prova que o teatro exerce uma função liberadora: o espectador, tornando-se fanático, aprende que é possível variar e estender o campo da experiência, que "o homem ultrapassa o próprio homem" e que se pode aumentar a sua capacidade de existência com a imensa reserva, até então inexplorada, das emoções e paixões cujo depositário e agente é o ator. "Persuadido de que somente o teatro lhe permitiria adquirir a cultura e o desenvolvimento a que aspirava" (V, 2), Wilhelm se lança numa aventura errante que lhe trará um acréscimo de existência, com

o objetivo de evoluir, isto é, de existir objetivamente, para os outros e para si, numa trama social que o reconheça como capaz de irradiar cultura. E é isso que deve substituir uma origem plebéia, burguesa: "Se eu fosse nobre, a nossa conversa terminaria logo, mas como sou um burguês, é preciso que tome um caminho particular e desejo que tu me compreendas bem" (V, 3). Como pode alguém alcançar os valores nobres que compõem o mundo da cultura e modelos de plenitude se pertence a uma classe que pela sua própria natureza não dispõe desses valores e que é por isso mesmo condenada à trivialidade, ao prosaísmo? "Ignoro como é nos outros países, mas na Alemanha somente o nobre está em condições de adquirir uma cultura e uma formação geral e, por assim dizer, pessoal. Um burguês pode conquistar méritos e cultivar o seu espírito, mas, por mais que faça, a sua personalidade se perde inteiramente..." (V, 3). Para evitar essa dissolução do ser e da pessoa, somente a atividade teatral tem eficácia, pois restabelece uma comunicação generalizada e dá mesmo a idéia de uma participação universal nos valores.

O ingresso na cultura universal através do teatro (isso se verificou no século XVIII) é uma formação que, segundo a curva de sua evolução própria, modela aquele que nela se empenha. Assim, o ator é como um foco luminoso de atração de todos os símbolos coletivos, de todas as expectativas e imagens, de tudo que inspira, aos grupos e aos indivíduos, o sentimento de uma realização necessária e de uma tarefa a cumprir para assumir a liberdade de que se dispõe. O nomadismo dos comediantes, no tipo de sociedade monárquica, é não somente o único meio de viver pela arte, mas também a condição de uma integração cultural e estética.

No entanto, ao mesmo tempo que o nomadismo se desenvolve, a condição de ator profissional tende a definir-se, a fixar-se. E aí estão os regulamentos ou editos de Luís XIII, de Richelieu, de Luís XIV... O teatro torna-se pouco a pouco uma "instituição" e o comediante, se não se transforma num "funcionário", pelo menos torna-se um trabalhador regular que produz uma quantidade definida de emoção com data fixa e dispõe assim de meios de subsistência previstos.

Essa institucionalização do mister de comediante, e portanto do teatro, corresponde ao movimento generalizado de uma estrutura social em que se impõem as monarquias absolutas, solidamente apoiadas na burguesia nascente, na administração, na burocratização. No tocante às hierarquias socialmente regula-

mentadas, o teatro é incluído nos "controles sociais" e os comediantes franceses, certos de seus direitos de exclusividade, se escudam na lei para reprimir toda concorrência e vedar qualquer inovação.

Contudo, o verdadeiro interesse dessa institucionalização da profissão de ator se delineia em um nível mais profundo, quando se enfrentam duas mentalidades coletivas: de uma lado, as aspirações particulares das classes nascentes; do outro, as hierarquias e a organização geral e oficial da sociedade. Se o teatro tornou-se uma instituição sólida na França (aliás não somente na França), não é apenas porque a administração real legisla e organiza para firmar o seu império sobre toda a sociedade, é também porque as classes "burguesas" penetram de modo mais completo numa sociedade em que exercem, cada vez mais, múltiplas funções. Mas o teatro, assim *fixado,* continua a ser um reduto, um lugar particular em que se vêm depositar, como sementes, as intenções poéticas dos criadores. Pensamos aqui no meio real efervescente que constitui a vida de uma *troupe* de comediantes, no centro estético que eles alimentam em um determinado lugar de um bairro ou de uma cidade, na excitação que provocam. Esse ambiente vivo de significações estéticas fornece à literatura dramática um terreno propício, sem o qual, provavelmente, a criatividade dramática seria impossível. Se existem homens cujo mister consiste em suscitar a existência momentânea de comportamentos psíquicos embora sob pretextos imaginários, existem autores que podem responder a esse desafio e semear esse terreno virgem ou, pelo menos, sempre fecundo.

No nosso teatro, um dos exemplos mais significativos dessa preparação da literatura pela constituição de um *meio dramático efervescente de comediantes* é o que reúne a *comédie italienne* e o *théâtre de la Foire.* Esse período é geralmente desprezado nos manuais e "histórias do teatro", em que predomina a idéia de um privilégio absoluto da literatura escrita, negligenciando-se o substrato concreto dessa mesma literatura e fazendo-se do ator um mero criado dos autores, condição que ele, na realidade, só satisfaz muito raramente.

No fim do século XVII, no palácio de Bourgogne, que os acolhe juntamente com os Comediantes Franceses, os Comediantes Italianos, que vieram no reinado de Luís XIII, gozando do privilégio de exclusividade, representam sistematicamente "comédias francesas adaptadas ao teatro italiano", isto é, um repertório de cerca de quarenta comédias encenadas entre 1682 e 1697, colecio-

nadas, se não escritas, pelo ator Gherardi. Essas peças têm como característica essencial o fato de retratarem quase exclusivamente papéis propostos pela comédia italiana e para os quais o "Regulamento do Delfim" fixa, no ano de 1684, em doze o número de personagens: duas mulheres para os papéis sérios e duas para os cômicos; dois homens para os papéis de galã e dois para os cômicos; dois homens para representar os pais e dois outros para representar os anciãos. E o mesmo regulamento estabelece definitivamente os nomes dos protagonistas: Isabelle, Eulalia, Colombine e Marinette; Octave, Cinthio, Scaramouche, Arlequin, Mezzetin, Pascarille, Pantalon e o Doutor. Na realidade essas figuras estereotipadas se destacaram de sua imobilidade original e deram ensejo a comportamentos e atitudes não-condicionados pelos seus trajes. Mas esse teatro, cuja rudeza é tal que afasta a assistência feminina (as mulheres só virão depois do extraordinário e justificado êxito de *Arlequin empereur dans la lune*), sofre o impacto da importância atribuída à improvisação ou, pelo menos, à plasticidade da invenção. As comédias paródicas ou as farsas ofereciam também, como vantagem, o desrespeito e a irreverência, tanto em relação aos deuses da mitologia, aos heróis da tragédia, como no que diz respeito aos costumes e aos poderes constituídos. Rima-se "Bérénice" com "pisse", aparentemente para ironizar Racine, que esquecera ter usado o mesmo termo na sua peça *Les Plaideurs;* Saturno manda Mercúrio buscar um remédio para o seu resfriado na rua da Huchette; Júpiter, metamorfoseado em touro para roubar Europa, vê-se assediado por todos os açougueiros de Paris, que querem tirar a sua carne para fazer pratos à moda. Poucos poderes constituídos escapam a essa atração satírica, anárquica e jovial, a tal ponto que os sargentos do Châtelet, e depois os comissários, se queixaram ao chefe de polícia, La Reynie, contra a irreverência dos comediantes. Essa mesma irreverência foi mais tarde fatal aos italianos, uma vez que, em 1697, d'Argenson, sucessor de La Reynie, os expulsou do palácio de Bourgogne depois do escândalo de *La Fausse Prude (A Falsa Puritana),* em que todos reconheceram Madame de Maintenon, já envelhecida e irritada. Sabe-se que voltaram em 1716, logo depois da morte de Luís XIV, a pedido do Regente. Dessa vez eram dirigidos por um comediante de grande mérito, Luigi Riccoboni, mais conhecido pelo nome de Lélio, e penetraram profundamente na sociedade parisiense. [23]

Quanto ao teatro da *Foire,* instalava-se, do dia 3 de fevereiro até o domingo da Paixão, no local onde atualmente está o mer-

cado Saint-Germain e durante o verão, de junho a setembro, funcionava fora dos muros da cidade, em galpões montados entre os bairros de Saint-Denis e Saint-Martin, não longe do antigo parque Saint-Lazare, onde hoje se ergue a estação ferroviária, no mercado Saint-Laurent.[24] Eram dois terrenos alugados a membros da Igreja, os religiosos de Saint-Germain des Prés e os de Saint-Lazare, que não se deixavam impressionar pelos anátemas de Nicole ou de Bossuet contra a comédia. A fusão das *troupes* do palácio de Bourgogne e do teatro de Guénégaud, em 1680, reservara sem dúvida a exclusividade do privilégio do teatro à nova *troupe* (privilégio que no entanto não lhe assegurava sucesso nem riqueza!), mas o teatro da *Foire* está decidido a ir para frente. Os irmãos Alard e Moritz von der Beck revestem de um diálogo jocoso os seus truques de prestidigitação (sobrevivência das peripécias dos exibidores da Idade Média), Bertrand substitui os manequins das *"marionnettes de Mgr. le Dauphin"* por atores e atrizes reais. Em breve os próprios empresários de espetáculos, dos grupos amigos e rivais (os de Dolet e de Delaplace), se reúnem para levar verdadeiras comédias, cuja originalidade surpreende e distrai. É sobretudo a expulsão da comédia italiana em 1697 que dá aos comediantes da *Foire* um entusiasmo extraordinário, particularmente vivo porque tinham como certa a própria condenação, uma vez que contrariavam a lei, infringindo o privilégio dos comediantes franceses. E de fato condenados, os atores do teatro da *Foire* se empenham numa longa luta, decerto desigual, entremeada de múltiplos processos judiciais nunca concluídos. Envolvem-se nos meandros do processamento judicial; levam o chefe de polícia ao Parlamento; persuadem o proprietário do terreno em que funcionavam, o vigário de Saint-Germain des Prés, Cardeal de Estrées, a apresentar ao grande Conselho um requerimento em seu favor; evidenciam, mais uma vez, a sedução perturbadora que o teatro exerce sobre a legalidade ou, de modo mais geral, sobre os controles sociais. Era uma série interminável de jogadas, ao longo das quais o teatro da *Foire* vê-se aos poucos mutilado, sem que os seus sucessivos vexames o privem de sua prodigiosa vitalidade. Se lhe proíbem o uso do diálogo, contra-atacam com monólogos dispostos de tal maneira que não infringem o espírito da lei, mas a contornam e a põem em jogo com uma proibição que ridicularizam. Se lhe proíbem também o monólogo, o teatro usa a pantomima e a gíria, convoca cantores e cantoras e inventa o que será mais tarde a ópera cômica. Em 1709, proíbe-se-lhe finalmente o uso

da palavra. Condenado à mudez e à pantomima, o teatro da *Foire* inventa o uso dos cartazes, dos rolos apresentados ao espectador em "peças mudas" que tiveram grande sucesso. Essas espécies de "faixas desenhadas" do teatro, em que cada ator, em silêncio, aparecia acompanhado de um letreiro que descia da rampa carregado por duas crianças representando cupidos, enquanto a orquestra dava o tom para que os espectadores cantassem em coro o estribilho, criaram mais de uma moda surpreendente, cuja expressão máxima foi sem dúvida *Arlequin, roi de Serendib,* que Le Sage apresentou na feira de Saint-Germain em 1713.[25]

Esse esforço de invenção, essa engenhosidade em contornar as prescrições dá prova de um dinamismo surpreendente e mostra como a teatralidade, ligada à representação espontânea dos atores, manifesta força vital. Não há dúvida de que nenhum outro período da história do teatro francês ofereceu um ambiente tão favorável à criação.

E é bem isso na realidade: os comediantes italianos, os atores da feira da *Foire,* constituem um ambiente criador, oferecem aos autores um campo de possibilidades infinitas, em que predomina a extraordinária capacidade de criar papéis eventuais. Oferecendo um verdadeiro enxame de possibilidades, o mundo dos italianos e da *Foire* sugeria um "processo de comunicação" mais universal do que o do teatro já institucionalizado e também já "mumificado" desde o desaparecimento da grande geração. Como assinala G. H. Mead, se é necessária a existência de um campo concreto, como a religião ou a economia, para fundamentar a comunicação, existe também um estado de expectativa da comunicação em busca do seu quadro de expressão. Foi o caso dessas duas formas de atividades de comediantes que ofereceram um campo experimental aos autores, do qual somente alguns se aproveitaram.

Não poderíamos tratar aqui de todos os autores que trabalharam com os italianos antes da expulsão. Mongin, Brugière de Barante, Boisfranc, Palapart, Gherardi, Nolant de Fatouville são menos significativos do que o caso de Regnard, o aventureiro que, depois de viagens feitas ao sabor do acaso e da despreocupação fantasiosa, volta para Paris, onde nasceu, bem perto de Halles, e mergulha por assim dizer na sua língua e na sua comunidade trabalhando com os comediantes italianos. Decerto o moralismo oriundo do rígido conformismo social que esmaga as classes médias no século XVII na França predomina em *Le Lé-*

*gataire,* porque condiciona os "caracteres" e os imobiliza em uma "substância"; mas, pelo menos, a movimentação, o desenfreamento, a paixão ativa do comediante em liberdade inspiraram e determinaram a *verve* de *Folies amoureuses.* Falou-se do pessimismo de Regnard. É possível. Mas esse pessimismo é uma forma de reivindicação que os atores levantam contra um mundo cristalizado, uma frustração dolorosa à comunicação generalizada que o ator parece almejar.

Mais do que Regnard e mesmo mais do que Nolant de Fatouville, cujo *Arlequin Grapignan* é uma das figuras dramáticas mais vivas do século XVIII, é certamente Marivaux que nos faz compreender melhor como um escritor, respondendo ao apelo latente de um *meio efervescente* de comediantes cuja representação constitui uma expectativa, vem, por assim dizer, assenhorear-se dessas sugestões de comunicação para lhes dar forma. Sabemos qual foi o impacto que levou Marivaux a entrar nesse universo e a aprender o interesse das significações sugeridas. Segundo a lenda, transmitida por todos os críticos, o escritor certa noite, depois de deixar uma atriz, sua amante, pela qual se julgava sinceramente, ou melhor, ingenuamente amado, volta ao seu camarim para procurar as luvas e a bengala que esquecera e surpreende a sua amiga repetindo e adaptando diante do espelho as mesmas expressões que julgara tão sinceras.[26] Trata-se de anedota ou lenda, sem dúvida, mas há aí uma significação que ultrapassa o âmbito da autenticidade. Inventada e aceita, essa história não deixa de definir uma realidade. É porque o escritor, entrando no mundo dos atores, entra em um universo de comportamentos e atitudes cuja correlação com uma situação concreta é secundária, cuja espontaneidade é sempre emprestada. O fato de a jovem atriz experimentar as fisionomias ou as máscaras da sua expressão diante do espelho e diante do amante antes de exibi-las no palco ou vice-versa indica como a necessidade de comunicar significados prevalece no ator sobre o conteúdo dos comportamentos e como é mais importante transmitir ou realizar a fusão das consciências do que indagar sobre a autenticidade daquilo que na realidade é. A imitação torna-se aqui criação, elaboração de um mundo que, pela sua irrealidade, serve de instrumento para compreender e explorar o mundo real na sua confusão.

Descobrindo a distância que existe entre um sinal de expressão e uma situação, entre o que se chama, vulgar e erradamente, de sinceridade e mentira, Marivaux vê defrontarem-se as duas

definições do homem, nas quais, em resumo, se fundamentou a vida da monarquia, correspondendo à dicotomia "Pascal-Racine", "Voltaire-Rousseau", teatro e devoção ou mística — que se afirma na busca deliberada do autêntico e na adequação do ser à verdade, que tende para todas as significações eventuais capazes de auxiliar uma comunicação total que vença os obstáculos entre as classes e os grupos. Infelizmente essa comunicação generalizada é sempre utópica. É a utopia do ator acreditar nela e nela confirmar-se. Não se pode deixar de viver, intensamente ou não, a luta do *élan* pela comunicação contra o retraimento social, contra os graus de cristalização na vida inter-humana. O dramaturgo leva a vantagem de encontrar a situação fundamental que animará todas as suas peças, a do duplo jogo dos sinais e dos significados, da emoção e da verdade. O amor que, nos trágicos do século XVII na França, era um câncer destruidor, isolando o ser que o experimenta e levando-o à ruína, constitui em Marivaux o princípio fundamental do jogo que entrelaça os personagens. Trata-se de apego, de relação afetiva, da busca de uma consonância de corpo e alma, de uma nostalgia da fusão recíproca dos psiquismos individuais. Chama-se "psicologia" a esse distanciamento entre os sinais, as emoções que provocam e de que resultam, as situações concretas e os tipos de funções, distanciamento esse que, em Marivaux, envolve uma redistribuição das hierarquias sociais e das classes: é com a roupa do criado que o senhor conquista o amor de uma copeira, ela própria também disfarçada. Esse disfarce é uma reivindicação contra a fixidez das "condições", mesmo se no final, depois de retiradas as máscaras, voltam a reunir-se de um lado os patrões e do outro os criados. O que Marivaux aprende com os comediantes italianos é a disponibilidade das atitudes e dos comportamentos, a oportunidade dada ao homem de encarnar várias condutas imaginárias, não deduzidas da experiência adquirida e enrijecida pelo conformismo.

Lesage vai encontrar isso nos comediantes da *Foire*. No seu *Théâtre de la Foire ou de l'Opéra-comique,* publicado por ele e Dorneval de 1721 a 1737, demonstra toda a liberdade que oferecia a representação cômica no estado selvagem para um artista desejoso de manifestá-la: *Le Monde renversé, Arlequin Mahomet, Arlequin Hulla, La Boîte à Pandore* são peças em que predominam os princípios da rapidez e da engenhosidade na apresentação. [26] O ator e a gesticulação prevalecem sobre o texto, dirigindo-o e orientando-o para uma visão do mundo que parece

maravilhosa ou mágica porque não conforme às normas do verossímil. O moralismo de Lesage não despreza os vícios, é determinado por elementos sociais e, em *La Boîte à Pandore,* contrapõe a inocência das idades primitivas (uma das primeiras versões do "bom selvagem") e a perversão do mundo contemporâneo.

O ambiente vivo e agitado dos atores sem repertório atrai o autor, força-o a utilizar atitudes originais, a prolongá-las, transpô-las, emprestar-lhes uma existência visível, colhendo largamente na fonte do vestiário dos papéis possíveis, esboçados pela improvisação. Não podemos subestimar a importância desses focos de criação que, em meio à vida social, levam os criadores a sublimarem, pela poesia, gestos inexplorados...

Nômades ou fixos, os grupos de atores conseguem que a arte dramática lance raízes profundas na vida das sociedades monárquicas, conseguem criar condições para uma estética generalizada e homogeneizar o gosto e os sentimentos. Scarron, em *Le Roman comique,* fala dos fidalgos ou dos burgueses que tentam elevar-se ao nível das "boas maneiras" que vêem expressas no palco. A imagem do "homem de bem", condição almejada pela pessoa humana, ideal comum que define uma "personalidade de base" do homem sociável, não resulta exclusivamente da vontade dos grupos de aristocratas e de poetas; não aparece somente nos salões e nas "rodas de literatos". Em grande parte, resulta dos trabalhos dos atores, de seu esforço para criar uma comunicação e uma participação em valores ao alcance de todos os grupos da sociedade.

Assim, nômade ou fixado e protegido pela lei, o ator exerce uma função singular e importante, embora imperceptível no relato dos acontecimentos — a função de colaborar no aparecimento de uma participação universal em valores que representam o homem na totalidade de sua experiência; a de atrair e provocar os artistas a que se arraiguem no *seu* mundo, para exaltar essa comunicação generalizada.

## *O Ator Criador de uma Imagem da Pessoa*

Ainda mais importante é o papel desempenhado pelos comediantes na elaboração direta da criação dramática. Essa característica se acentuará sem dúvida nas sociedades liberais, mas não terá então os matizes variados que apresenta no contexto. Trata-

se aqui de medir a intensidade do laço que une o autor e o comediante, não somente em razão da atração exercida pelo meio sobre o escritor, mas sobretudo ao nível da invenção de comportamentos imaginários, partindo de um determinado estilo de gesticulação na elaboração de sentimentos e de paixões, partindo da expressão corporal de sinais ou símbolos por um ator que pode, assim, vir a ser o educador de um poeta. Isso não é apenas uma anedota, um traço característico, um acontecimento trivial, mas uma manifestação social concreta, porque o autor aprende, na cumplicidade que o liga ao ator ou à atriz, a comunicar e a transmitir: através do corpo *atuado* pela representação teatral, os temas afetivos e a linguagem poética são integrados na participação social.

O fato de a maioria dos escritores franceses do século XVIII (Voltaire, Marivaux, Diderot) terem freqüentado constantemente os atores, atribuindo à função do comediante uma importância decisiva, e terem escrito para o palco, tanto quanto para o livro, numa época em que a eficácia do livro era maior que a do teatro, demonstra suficientemente a importância dessas transformações. A vida cotidiana reflete essa ênfase da função do comediante, depositário de uma mensagem de educação e convite à razão: os cafés, como o *Procope,* ao lado da Comédie-Française, foram centros de vida intelectual. Mas isso é pouco em face do que os comediantes podem oferecer ao autor em virtude da sua condição. Assim, a Sr.ta Clairon, a Sr.a Lecouvreur, Favart e sua esposa, Lekain, Garrick representam um papel positivo na vida intelectual e, desde as relações das Sr.tas Du Parc e Champmeslé e de Racine, pode-se avaliar a ênfase dessa influência.

No tocante à integração no sistema dos valores e símbolos mitológicos, aristocráticos, cavalheirescos, que, sobrevivendo a uma estrutura antiga, impõem-se ainda como únicos modelos de existência, de gosto e mesmo de afetividade, foi considerável o papel dos comediantes fixados em um teatro. Dir-se-ia que o ator, personagem marginal, estranho à sociedade, serviu de mediador ativo entre os comportamentos tradicionais, respeitados por toda a sociedade, e as atitudes tímidas, prudentes, de uma classe que dificilmente toma consciência de si mesma e só participa da vida do teatro por intermédio de indivíduos deslocados da sua classe. Há nisso, com efeito, uma contradição que impressiona: o mundo dos valores dramáticos sobrevive através do ator; os valores ressurgem, certamente de muito longe, mas ressurgem, apesar disso, para um tipo de existência destacado da vida trivial, correspondendo à imagem que se faz da nobreza nas camadas sociais que

não participam desse gênero de vida, podendo as pessoas envolvidas ser "nobres" ou burgueses. Na hipótese em exame, somente homens oriundos da burguesia vêm participar dessa empresa coletiva de invenção imaginária de sentimentos, renegando o moralismo estreito dos grupos burgueses. Confrontam-se aqui três níveis de vida social: o dos valores e dos símbolos, o das mentalidades coletivas e o da superfície exterior da sociedade, sendo esse último o nível em que se representa o teatro perante o público. Esses três níveis nem sempre estão em consonância, mas, quando estão, é o comediante que, com a sua presença e a sua existência concreta, permite ao dramaturgo nascido na burguesia penetrar em um mundo de valores fascinantes mas estranho às mentalidades peculiares aos seus grupos de origem.

Somente com um exemplo pode-se apreender essa *cumplicidade criadora,* essas interferências dos valores e das expressões corporais, na medida em que o corpo do comediante, depositário de significados que correspondem a comportamentos, é um corpo social e, se assim pudermos dizer, um aspecto da experiência total. Nenhum exemplo é mais elucidativo do que o de Racine no seu trato amoroso com as comediantes, Sr.tas Du Parc e Champmeslé, sobretudo se despirmos os acontecimentos de todos os seus aspectos anedóticos ou sentimentais, para deslindar a interferência viva de uma dupla criação, cujo símbolo é a sexualidade.

Por duas vezes na sua vida (e quando deixa de freqüentar as comediantes, deixa também o teatro) Racine pede a uma atriz que desempenhe essa função de laço afetivo, estético e sexual ao mesmo tempo, a qual tem um significado rigorosamente social. É porque, além das lendas e das anedotas, a ligação sexual que une Racine às comediantes é como a "mestiçagem afetiva e erótica", que Gilberto Freyre diz ter sido um dos elementos criadores de uma cultura original no Nordeste brasileiro, um ato criador em que predomina a vontade de transmitir e tornar comunicáveis comportamentos estéticos. [27]

Sobre a ligação de Racine com a Sr.ta Du Parc, diremos pouco. Esse "breve encontro" é sobretudo conhecido dado o enleio da jovem pelo dramaturgo e o fato de ter passado, por ocasião de um ensaio de *Alexandre,* da companhia de Molière no Palais-Royal, em dezembro de 1665, para o grupo rival do Palácio de Bourgogne. Uma carta de Boileau, datada de 15 de dezembro de 1668, afirma que Racine fez que a sua amante aprendesse, com o máximo cuidado, o papel de Andromaque.

"Que aprendesse"? É de surpreender. Que tinha Racine a ensinar a uma comediante sobre o seu papel, principalmente tratando-se de uma atriz célebre e de um jovem poeta que se iniciava, embora fosse ele o seu amante, depois de muitos outros? Mais provável é a interferência recíproca de uma técnica de representação, implicando certos gestos ou sinais, ou de uma linguagem poética. Aliás, a cumplicidade da Sr.ta Du Parc e de Racine é menos conhecida do que a relação que manteve com a Sr.ta Champmeslé, porque a criadora de Andromaque falece no ano seguinte.

Antes de encontrar Racine no palácio de Bourgogne, a Sr.ta Champmeslé já é célebre, tanto quanto uma comediante podia sê-lo na época. Robinet, que a viu nos *Amours de Vénus et d'Adonis,* de Donneau de Visé, não poupa elogios, em versos bastante fracos e aliás muito vagos:

*La pouponne de Champmeslé*
*Par qui l'on est tout stimulé,*
*C'est-à-dire ému, représente*
*D'une manière très galante*
*Et qui charme tant rien plus*
*La belle déesse Vénus*
*Es dans ce rôle, cette actrice*
*Est une parfaite enchantrice.* *

*Andromaque* é lançada com sucesso no fim de 1667 e com igual êxito representada em 1670. Nessa época, a Sr.ta Des Œillets, que criara o papel de Hermione, adoece e a Sr.ta Champmeslé é designada para substituí-la. Diz a lenda que Racine, inquieto, foi rever a sua peça quase à força e por insistência de amigos. Conta-se que experimentou uma emoção tão violenta ante a interpretação da jovem atriz, que foi ajoelhar-se a seus pés no camarim, para cumprimentá-la. Falsa ou verdadeira, a história é significativa: o poeta achou a expressão física para o que queria comunicar. Encontrou o mediador entre ele próprio e o público, um público muitas vezes assimilado na humanidade; encontrou o complemento indispensável para dar uma existência real à sua poesia.

* A mimosa Champmeslé, que nos deixa tão estimulados, isto é, comovidos, representa de modo mui gentil e encanta tanto quanto a bela deusa Vênus. E nesse papel a atriz é uma perfeita fada.

Sobre o estilo de interpretação da jovem, não sabemos praticamente nada. O vocabulário e a sintaxe faltavam nas críticas do século XVII. Deixemos de lado as lendas, bastante ingênuas, da Sr.ta Des Œillets, que se indignava; de Luís XIV, o qual desejava que uma representasse os dois primeiros atos, e a outra, os três restantes (Hermione não aparece no primeiro ato!); de Louis Racine, que contestava o talento da comediante, amante do seu pai, embora nunca a tivesse visto. Basta considerar, com Maurice Descotes, que a Sr.ta Champmeslé concentrava os efeitos de sua arte nas cenas mais violentas, nas quais devia sobressair a sua voz, voz que se dizia ser extraordinariamente forte e que mais tarde Racine teve que modelar, para adaptá-la às exigências dos papéis de Bérénice, Monime, Atalide.[28] É fácil imaginar que a voz e a presença no palco de uma mulher como a Sr.ta Champmeslé, no vigor da mocidade, deviam seduzir Racine, erótica e artisticamente. É provável que o jovem burguês arrivista, retratado judiciosamente por Raymond Picard, tenha encontrado na Sr.ta Champmeslé não somente "a mais maravilhosa comediante do seu conhecimento" (dela nos fala Madame de Sévigné, embora sentisse maior atração pelas atrizes da sua mocidade sob o influxo de Corneille), mas sobretudo uma certa dimensão existencial, que o pôs em contato com as atitudes e as emoções dos grupos humanos cuja adesão queria conquistar. Sabe-se que o grande sucesso de *Alexandre* colocara o poeta no campo dos *"douceureux"*, isto é, dos amantes de uma *"galanteria"* que no momento estava passando de moda.[29] Essa *douceur* (amaneiramento), Racine a transmite às suas palavras, mas como um véu que encobre uma veemência dominada ou contida: ímpeto e retraimento ao mesmo tempo.

O poeta procura enriquecer a existência, realizar condutas imaginárias que correspondem a um universo isolado do mundo vulgar da vida cotidiana, em que pesam somente as prescrições intangíveis e os compromissos puros da coação absoluta, um mundo em que, como diz Lucien Goldmann, o herói vive "sob o olhar de Deus" e não dos homens.[30] Esse universo trágico, teatral na sua essência, não pode existir sem o comediante. A atriz é mais do que veículo para a paixão de Hermione ou para a ternura de Bérénice, é a criadora mais direta dessas figuras e, só com a sua presença, satisfaz a expectativa do poeta. A sensualidade não se enquadra ao nível da libertinagem ou da historieta sentimental, mas ao nível da comunicação que se inicia. A ligação da Sr.ta Champmeslé e de Racine é uma aurora de

imagens e de condutas possíveis. A jovem teve outros amantes, mas com Racine a aventura era diferente, porque a existência de dramaturgo se confundia com a criação de uma obra poética e essa obra só podia encontrar expressão se as palavras escritas se prolongassem nos gestos do corpo e no estilo de uma representação. Essa ligação amorosa pressupõe uma dialética erótica e estética. Em *Style and Civilisation,* A. L. Kroeber entende que o vestuário, a moda, a maneira de preparar alimentos podem ser manifestações da criação artística autêntica, que, associadas a determinadas mentalidades ou crenças coletivas, a uma "cultura", são suscetíveis de gerar formas de expressão universais. A antropologia e a estética deveriam colaborar aqui estreitamente, para que se compreenda a criação cultural implicada pela ligação erótica de uma atriz, amaldiçoada como todas as atrizes, alheia aos valores de respeitabilidade, mas capaz de suscitar a imagem da pessoa, sem a qual a dramaturgia fica na gaveta, e de um poeta apenas egresso de uma educação religiosa, para a qual a expressão social dos sentimentos, e ainda mais a expressão de sentimentos imaginários, constituem um pecado imperdoável. A criação artística não resulta necessariamente do gênio de um autor, floresce não raro graças à relação entre pessoas, das quais vem a ser, se não o produto, pelo menos a manifestação concreta. Assim, os sinais e os símbolos que constituem os comportamentos dramáticos são esforços para superar o que de necessariamente imperfeito tem a comunicação interna de uma sociedade, bem como a sua participação nos valores. Racine não aperta em seus braços apenas o corpo de uma jovem mulher desejável, mas todo um mundo de valores exprimíveis, um conjunto de sinais, um estilo de representação, uma presença física social. Por esse meio consegue atingir o fantasma que é a expectativa de um público, despertar nele o eco que, por outro lado, é a expectativa da sua composição poética. O amor e o prazer são amor e prazer, mas envolvem também um diálogo, uma comunicação com a consciência coletiva de um grupo e de uma sociedade, quando se trata de um jovem burguês "arrivista" e de uma brilhante comediante, cujo prestígio é garantia de êxito.

Se a palavra é um instrumento, é também a ação que aciona e age através de um organismo, constituindo este o seu próprio universo pelo efeito que ela produz, pelas significações que suscita, pelas respostas que exige do grupo movediço e fluido do público a que é dirigido. Essa comunicação social é ainda mais característica quando se trata da palavra poética, porque o uni-

verso assim definido existe à margem do universo familiar das palavras triviais. O fato de Racine, o jovem burguês desejoso de vencer, ter sido seduzido por uma mulher capaz de falar e de tornar físico um tipo de comunicação poética especial explica como estão ligados os diferentes níveis da experiência psíquica, afetiva, social e poética. O conhecimento físico da atriz Champmeslé, a reciprocidade das emoções que o casal experimentava, permite ao poeta inventar ou fixar condutas até então eventuais ou simplesmente pressentidas. O fato de Racine ter concebido o personagem Bérénice no momento em que vivia essa aventura com a Sr.ta Champmeslé não significa que ele tenha, vulgarmente, "escrito o papel para a jovem comediante", mas que percebeu, através da realidade física da sua amante e a expressão do seu estilo, o caminho para estabelecer uma comunicação com *sentimentos nobres* de que estava excluído pela sua essência de burguês: *Bérénice* é uma peça em meias-tintas, cujo encanto elegíaco parece afastar ou abafar uma veemência e um extremo, cujo símbolo está *sempre* nas posições entrincheiradas dos heróis antigos ou mitológicos. Lucien Goldmann vê nessa peça, como em outras tragédias de Racine, a imagem da irreconciliação do homem com o mundo. No entanto, essa insubmissão às regras da moral intramundana nos parece resultar, no caso do jovem Racine, menos de uma influência inconsciente da concepção jansenista da vida do que da exasperação dos sentimentos inerentes aos comportamentos representados pela atriz. Aqui a ação da comediante nos parece determinar a forma da tragédia, na medida em que a exaltação dos sentimentos imaginários, representados pelos símbolos autênticos da afetividade, já são uma maneira de isolar-se do mundo. Não teria a Sr.ta Champmeslé inspirado com a sua representação a força motriz trágica que Racine ia aproveitar? Todos os contemporâneos afirmam que "representou miraculosamente", como disse Robinet, o seu papel de "amorosa Bérénice". O que a jovem transmitia era a essência de uma conduta amorosa, uma maneira nobre de ver o mundo amorosamente.

Convém, pois, não dar nenhuma importância aos argumentos de Louis Racine, filho do poeta, que, contrariamente à opinião dos Irmãos Parfaict (no seu prefácio ao volume XIV da *Histoire du théâtre français,* em 1748), entende que Racine "ensinou a representar" à Sr.ta Champmeslé! Não tinha nada a lhe ensinar, porque a atriz já encontrara (sem dúvida inocentemente) a maneira de agir sobre a espécie de público cuja reação e aprovação

Racine almejava (a elite aristocrática livre do preciosismo e do moralismo de Corneille). Ela ensejava ao escritor criar uma obra poética, fundamento de comportamentos imaginários que, através do seu corpo e dos seus gestos de comediante, lançavam as suas raízes em quadros sociais concretos.

Não sabemos se a Sr.ta Champmeslé representou o papel de Roxane ou de Atalide em *Bajazet,* da amante elegíaca ou da princesa imperiosa e sensual. Madame Sévigné, que chama a atriz de sua "nora" por causa de uma ligação amorosa com seu filho Carlos, afirma que ela esteve "maravilhosa", mas não acrescenta mais nada. Tudo leva a crer, no entanto, que o personagem Atalide, vítima inocente perseguida pelo próprio fato de ser mulher e apaixonada, foi o que coube à comediante. Sabemos, porém, que ela garantiu o sucesso de *Mithridate* com a sua interpretação de Monime.

Parece que o papel de *Iphigénie* constitui o apogeu da carreira da atriz Champmeslé. Dessa vez, o que Racine procura transmitir não é a ternura de uma mulher que confessa o seu amor (Monime), o desespero de uma princesa perdida pelo ciúme de outra mulher (Atalide), a elegia de uma apaixonada que uma lei severa priva do seu amor (Bérénice), aqui é vítima de uma perseguição no estado mais simples, a feminilidade posta em perigo por prescrições absurdas e inexoráveis. A atriz tinha nessa época trinta e três anos. Não se poderiam encontrar nela "paixões violentas": a paixão é contida, amortecida pela elegia que domina uma das peças sem dúvida mais difíceis de representar no teatro de Racine e que é talvez o exemplo mais perfeito da realização do poeta no que desejava alcançar. A dialética sutil que leva a moça a passar da jovialidade quase pueril ao amor mais ingênuo, depois ao desespero, em seguida a uma alegre ternura e finalmente a esse estado de resignação que a induz a aceitar a morte — foi isso sem dúvida que Racine quis comunicar e foi para isso que ele sabia ter despertado a expectativa do único público pelo qual desejava ser reconhecido e admitido como igual: a Corte. Por isso é necessário tomar como ponto de partida a evolução desse papel para compreender a peça, que hoje em dia se tornou irrepresentável. As "intermitências do coração" que fundamentam a continuidade da peça nas variações afetivas de uma moça submetida a um castigo não só imerecido mas irracional são contrárias às "leis" que postulavam a constância de caráter do personagem principal. Mas, como mostrou Jacques Scherer, o teatro *real* do século XVII violou com uma perseve-

rança obstinada essas famosas leis que, aliás, nunca foram reconhecidas pelos "doutos". [31] E o personagem Iphigénie insiste nessa continuidade pela ruptura dos comportamentos, por essas variações das diferentes tonalidades afetivas, das emoções e dos sentimentos que correspondiam, não há dúvida, ao registro real das possibilidades da atriz. *Iphigénie* nos parece uma peça em que predomina a capacidade orgânica e fisiológica, em uma mulher jovem, de comunicar *em duas horas,* de maneira consciente, atitudes diferentes que esgotam a experiência emotiva e sensual a esperar de uma adolescente como Iphigénie. Avalia-se o êxito dessa peça pela satisfação de Racine e dos contemporâneos.

Se acreditarmos nos Irmãos Parfaict, foi a própria comediante que pediu ao poeta que lhe "desse um papel em que todas as paixões fossem manifestadas". Era uma empresa tanto mais difícil quanto é certo que a arte de Racine, com exclusão das incidências anedóticas e das peripécias ("Não é necessário que haja sangue numa tragédia"), devia reunir, no âmbito estreito de uma ação interior, o conjunto dos comportamentos afetivos que uma mulher de trinta anos pudesse experimentar e manifestar em presença do desejo sexual. *Phèdre* foi essa peça, porque nenhum outro personagem se impõe com tanto vigor como a sua figura central. As pessoas ligadas ao teatro, que conhecem esse papel, porque o desempenharam, encenaram ou o viram desempenhar, sabem a imensa dificuldade que apresenta, porque a figura de *Phèdre* é efetivamente composta do encadeamento de todas as condutas eróticas possíveis que podem afetar a personalidade feminina. Três anos separam *Phèdre* de *Iphigénie* e durante esses três anos Racine assegurou a sua entrada no mundo que o atrai e que cobiça. [32] Se escreve *Phèdre,* é um canto de vitória que externa: sugere a plenitude da feminilidade em todas as suas atitudes suscetíveis de expressão.

É inegável que o personagem é complicado e apresenta os elementos mais complexos da arte de Racine, como o expôs com riqueza de minúcias Roland Barthes. [33] No entanto, a trama da obra não nos parece exclusivamente literária ou retórica. Poderíamos dizer que foi da intimidade física com uma mulher, capaz não somente de experimentar diversas sensações e emoções sexuais, mas também de manifestá-las em público, de "socializá-las", que nasceu o personagem. O jogo duplo do segredo da confissão, da palavra que mata e da palavra que não é pronunciada, vem diretamente dos fundamentos orgânicos, psíquicos, da jovem atriz e dos seus laços afetivos com Racine. As contínuas mu-

tações, de representação tão difícil, correspondem a variações nos comportamentos afetivos, a direções tomadas pela vida psíquica feminina quando submetida a uma obsessão torturante. Em determinado sentido *Iphigénie* e *Phèdre* são um só papel teatral, em circunstâncias diversas e em idades diferentes: aqui, a adolescente sujeita a uma perseguição divina, implacável e anônima; ali, a mulher de trinta anos submetida à perseguição erótica, também anônima e estranha. A Sr.ta Champmeslé tinha, portanto, que tornar convincente o personagem imaginário de uma *Phèdre* que experimentava, em curto lapso de tempo, tudo que a essência da verdadeira feminilidade pode sentir de emoções e paixões, *com exclusão de toda sensação física*, e tinha, sobretudo, que tornar claramente expresso esse personagem.

O que se seguiu é notório: o fracasso parcial, a decepção de Racine, a cabala de Pradon e de uma parte considerável do mundo em que Racine queria penetrar (o salão da Duquesa de Bouillon), a fuga da Sr.ta Champmeslé depois das primeiras representações para assistir à morte de sua mãe, o fato trivial de uma herança a regularizar... Racine rompe com a atriz e com o teatro pouco tempo depois: não podia mais abraçar no corpo da amante o mundo a que lhe dariam acesso os favores do rei. *Phèdre* foi ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouco:* pouco pelo êxito apenas parcial; demais pela multiplicidade das condutas que a peça sugeria. Pelo menos, a comediante fora para o poeta o intermediário necessário entre as classes, o mediador entre um mundo de valores e o sentimento que ele queria transmitir a um público rigidamente estruturado, a Corte, para que ela reconhecesse na imagem da pessoa sugerida pelo poeta o símbolo da sua própra existência.

As sociedades monárquicas são ricas em exemplos desse tipo. Já lembramos atrás o caso de Marivaux, a quem a *troupe* italiana ofereceu um campo de fecundas possibilidades. As ligações de Marivaux com as comediantes vão além do anedótico, como as dos outros atores: a relação sexual é também uma relação estética. Bem o sabia Marmontel, que veio a ser amante da Sr.ta Clairon. O cumplicidade erótica é aqui uma participação estética em um gênero de vida que é também um modo de comunicação.

Contudo, as relações sexuais entre autores e atrizes não são o único laço possível. A influência direta, sobre a criação dramática, dos laços de camaradagem ou de estima recíproca entre atores não deixa de acentuar os contornos da imagem do perso-

nagem sugerido no palco. Desde Mondory, que se interessava pelo jovem Corneille, até Riccoboni, que "inventava Marivaux", [34] a Lekain amigo de Voltaire, a Diderot obcecado pelo problema do comediante, a lista é longa daqueles que, por sua ação ou presença, participaram ativamente da criação da imagem da pessoa, pela atuação do próprio corpo, tom de voz, gesticulação e interpretação dos papéis. Quando Lekain abandona a dicção cantada e ritmada, ao gosto dos *Comédiens-Français*, como Adrienne Lecouvrer havia tentado fazer, quando ele inventa uma pantomima para substituir os efeitos estereotipados que se utilizavam desde o início do Théâtre-Français, encontra as formas do furor, como Garrick acreditara ter encontrado as da loucura contemplando os loucos, o interesse está menos no conteúdo de toda essa "revolução" do que na sua forma. P.-A. Touchard tem razão quando diz que esse progresso é pouco em relação ao enfraquecimento geral da tragédia naquele momento. [35] Essas inovações são, no entanto, esforços para criar uma imagem do homem que se enquadre mais diretamente na vida real para que não haja solução de continuidade entre a experiência viva e a imaginária. Sem dúvida todas essas reformas — Garrick na Inglaterra, Lekain, Clairon, Lecouvreur na França — vão no mesmo sentido e correspondem, quando não lhes dão origem, às ideologias estéticas, contraditórias entre si, de Marivaux, no que se prende aos italianos; de Voltaire, Marmontel e Diderot, entre os franceses: a busca de um "natural", que é a familiaridade dos personagens dramáticos. Esse "natural", que toma conta do século, corresponde à queda da influência das cortes reais e ao acréscimo da importância dos públicos urbanos. A Corte elisabetana ou jacobina, a Corte de Luís XIII ou de Luís XIV impunham normas e delimitavam um ideal humano cujos valores vinham, na maior parte, do código estético e ético de uma cavalaria ultrapassada. Enquanto esse ideal se impôs, as atrizes e os atores podiam ser mediadores entre o mundo dos valores puros e o da vida vulgar. Quando, em virtude das transformações internas da sociedade monárquica, acentuou-se a queda do prestígio das cortes reais e os públicos urbanos aumentaram a sua pressão, as atitudes naturais ou a familiaridade se impunham com recurso à simplicidade moral, à inocência, à "verdade". Quando lemos, no livro de Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Jean Racine,* as aplicações relativas às funções dramáticas no século XVIII, deparamo-nos em toda parte com os termos "verdadeiro" e "natural". [36] É certo que não se trata

de uma busca deliberada da verdade ou do realismo, mas de um esforço para impor uma imagem da pessoa que pudesse experimentar sentimentos e paixões *acessíveis*, sem ser por isso separada do resto dos homens. Nessa época George II quase não vai ao teatro e de certo modo ignora Garrick, Luís XV não tem pretensões a exercer o mesmo magistério do seu avô. Os personagens da tragédia são modificados e essa modificação é muitas vezes obra dos próprios atores.

No entanto, não se poderia considerar aqui um ideal que fosse o do "espírito burguês", como Bernard Groethuysen o examinou na sua origem. Nos aspectos de seu comportamento religioso — suas crenças, suas representações da morte, sua idéia de pecado — a burguesia deixa registrada a sua marca, mas só isso. O burguês deseja reservar a sua moral para si mesmo e defender um "quanto a mim", que é uma forma de prudência.[37] Mas nenhum dos grandes temas é alterado, sobretudo as indagações fundamentais (a morte, o pecado, a idéia de Deus) não variam: ninguém cogita de mudar a sua discussão, nem põe em dúvida o fato de que são indagações. É difícil falar de "tomada de consciência", quando se trata sobretudo de um esforço para penetrar em valores fixados, para integrar-se numa ordem cujos princípios são monárquicos. A inovação não altera a definição que o burguês dá de sua própria posição no mundo, que de fato só se definirá noutro tipo de sociedade, aquele em que assumirá as rédeas do poder. E a imagem da pessoa humana não é nova. É através do sistema dos valores antigos que o espírito burguês se define e é através do ideal social fixado desde os primeiros tempos das monarquias absolutas que ele percebe a sua própria existência. Quando muito, apresenta novas colorações: a familiaridade, a "verdade", o "natural" são aspectos dessa natureza e nada mais.

Os atores, entretanto, mais sensíveis ao que se relaciona com o público e ao que não o atinge, ao que não suporta mais e ao que suporta, estão em melhor posição do que quaisquer outras pessoas para tomar a iniciativa dessa alteração da imagem do homem: encontram aí a própria justificação.

## *O Ator Servidor de Dois Senhores*

Nesse tipo de sociedade vemos o ator, se não dividido, pelo menos comprometido entre dois senhores exigentes, que definem

a sua situação na *troupe* e explicam certos aspectos alternadamente inovadores e tradicionais. Entre o público das cidades que paga e a proteção ou as exigências dos grandes, o comediante não tem possibilidade de escolha, mas necessidade de conciliar.

Tendo de servir aos grandes, o comediante se submete primeiramente a obrigações que ele próprio procurou. A *troupe* de Amiral na Inglaterra, a de Monsieur, a do Rei na França são títulos, mas definem também coações. Bray enumerou os deveres que eram impostos a Molière pela sua dependência em relação ao rei, como as "visitas", que são temporadas dos grupos teatrais na casa de um grande senhor ou na Corte por ocasião de comemorações ou festas: obrigação essa de companhias que têm uma pensão e são largamente remuneradas. O registro de La Grange permite calcular uma média de quatrocentas libras para "o montante de uma arrecadação comum no Palais-Royal". [38] Sabe-se também o número dessas visitas (cerca de cem) em que se incluem os nomes dos primeiros protetores de Molière, Monsieur, o irmão do rei, Madame, Condé, Mazarin, Fouquet, d'Andilly, Colbert, Richelieu, a Sr.ª Rambouillet, Sully, Brissac etc. Mas quando a companhia tem uma pensão do rei, as "visitas" na Corte não são pagas separadamente, porque fazem parte das obrigações ordinárias. Pelo menos essas visitas conservam o seu valor publicitário, porque o círculo de privilegiados, perante o qual as novas peças são representadas, serve de garantia para o público da cidade e de atração para a própria cidade.

É claro que Molière e o seu grupo não têm a exclusividade dessas visitas. O teatro do palácio de Bourgogne, os Italianos, o Marais também visitam a Corte e vão na casa de grandes senhores. É a própria condição peculiar das *troupes,* condição herdada de uma época anterior, que transforma a proteção num intercâmbio de prestígio entre o artista e o privilegiado: o primeiro dá ao segundo o concurso do seu talento para o êxito de uma festa cujo brilho deve melhorar a imagem que o público e os seus pares fazem da sua posição no mundo; o segundo dá ao primeiro um apoio material e um nome que ele usa perante o público das cidades para aumentar o seu crédito. É uma reciprocidade que atende aos interesses das duas partes nesse comércio, já que o prestígio social e o prestígio estético aumentam de acordo com o movimento. Quando Molière participa, assim, das festas de Vaux, ajuda Fouquet a adquirir o prestígio, que despertará a desconfiança de Luís XIV e o levará cedo a punir o seu superintendente. Esse laço, porém, não é de natureza moderna, prolonga

sem dúvida uma "solidariedade fundamental" de dependência recíproca muito antiga, que supõe uma relação de vassalagem entre o ator e o seu protetor.

Essa relação de intercâmbio, mesmo definida num regulamento e sancionada pelo privilégio que Luís XIV concede ao teatro de Molière e aos Italianos, continua a ser um laço de natureza arcaica. Durante todo o século XVIII a atitude dos Comédiens-Français será a de um vassalo que recorre ao soberano para ter protegido e respeitado o seu direito ameaçado pelos outros. A luta contra o teatro da *Foire* ilustra muito bem uma atitude retrógrada de uma *troupe* que pretende ser a *troupe* do rei e assegurar para si a inteira exclusividade do serviço do rei. Como grupos teatrais, os Comédiens-Français e o Opéra são necessariamente monárquicos: o apoio do rei é uma garantia de sobrevivência e uma justificação social. É preciso admitir que em virtude mesmo das prescrições religiosas que excomungavam os comediantes, dos excessos de uma moralidade "burguesa", de qualquer forma "parlamentar" (mais rígida do que a moral de casta da nobreza), esse privilégio era também o reconhecimento de uma posição social e uma garantia contra o menosprezo. Voltaire fala com indignação dos comediantes que são jogados "à sarjeta": a dignidade decorrente do serviço do rei é a única muralha contra o retorno às condições miseráveis de outrora.

Entretanto, a continuidade desse laço arcaico levaria os Comédiens-Français à ruína: no dia 14 de julho de 1789, ao ser anunciada a tomada da Bastilha, o ator Plancher-Valcour, diretor dos *Délassements comiques,* está representando no palco, atrás "do véu transparente" que os Comédiens-Français o obrigaram a pôr entre o palco e o público: ao ser anunciada a queda da Bastilha, ele avança, rasga o véu e grita: "Viva a liberdade". No dia 13 de janeiro de 1791, a Assembléia nacional decreta a liberdade dos teatros. É o atestado de óbito dos Comédiens-Français, o fim da dependência que os ligava com exclusividade ao rei. Quando a Convenção manda para a prisão os atores do teatro Français, é dos remanescentes do mundo antigo que se está libertando, jogando-os "à sarjeta".

E o ator, servo de um príncipe, é também servo de um público. Melhor diríamos: servo de públicos, cuja diversidade, exigüidade e polarização nos parecem surpreendentes, quando pensamos neles em termos de comparação com os públicos que hoje conhecemos.

Primeiramente, é necessário deixar bem claro, em relação ao teatro e à representação dos comediantes, que a afluência às salas de espetáculo é muito menor do que geralmente se imagina. Tem-se procurado investigar se as senhoras iam ao teatro e desde quando, sem indagar sobre a classe e condição social a que pertenciam, sem pesquisar se o conjunto dos homens cultos da época participava da vida teatral como freqüentemente simulamos acreditar. [39]

Geralmente, depois de Rigal e Lanson, repete-se o lugar comum segundo o qual as senhoras da alta sociedade só freqüentaram o teatro depois da reforma de Richelieu e da "depuração" do palco (pelo menos do palco do Marais), feita por Mondory, a quem Guez de Balzac felicitava pelo fato no dia 15 de dezembro de 1636. Mas podemos julgar suspeita a afirmação do padre d'Aubignac, na sua *Dissertation sur la condamnation des théâtres:* "Há cinqüenta anos uma mulher honesta não ousava ir ao teatro." Em 1666, a Corte "lançou" o teatro, mas cinqüenta anos antes a vanguarda da aristocracia, a brilhante mocidade que formará os quadros da Fronde e o "esnobismo" dos primeiros séculos, quase não tinha escrúpulos morais. Camus, bispo de Belley, entende que "as nossas mais gentis senhoras" vão ao teatro desde 1630, data do *Cid.*

Como pode esse prelado erudito ser testemunha digna de fé? Como poderia tomar conhecimento das escapadas dos moços *snobs* que freqüentavam as salas de espetáculo, sobretudo depois das guerras religiosas, quando uma sede de volúpia e de prazer invadiu todas as classes da sociedade? As jovens acompanhavam essas façanhas com máscaras ou véus. Com muita presunção Rigal afirmava outrora que um teatro onde não vão senhoras é quase necessariamente grosseiro e imoral. Que ingenuidade desconcertante! Em que as farsas de Gros-Guillaume e de Gaultier-Garguille são mais vulgares do que as suas congêneres espanholas, inglesas ou italianas? em que são menos divertidas para as mulheres e os homens da aristocracia, que fazem o bom gosto e a moda, e que as vêem sem se ofenderem? Mas a opinião das testemunhas em que se baseiam esses pronunciamentos tem pouco valor: são clérigos trancados nos seus gabinetes e nunca pessoas da sociedade, cujos hábitos ignoravam. Depois do período de 1630, que se considera fronteira para o bom gosto, não se representam as *Les Deux Pucelles, Cleagenor et Doristée,* de Rotrou, adaptações de Lope de Vega que nada têm de inocente e no entanto não desonravam as damas espanholas? Não se sabe se

*L'Impuissant* de Veroneau, publicado em 1634, foi representado. Mas o fato de ter sido possível escrever essa história mitológica (a mitologia encobre tudo) mostra que existia uma linha geral de produção e que essa produção não corresponde ao que se diz a respeito. Ora, os críticos não foram além das anônimas *Remontrances au Roy de France et de Pologne, Henri le troisième, par un sien fidèle officier et sujet — 1588 (Admoestações ao rei da França e da Polônia, Henrique III, por um seu fiel oficial e súdito)*. Essas admoestações denunciam o palácio de Bourgogne como "cloaca e casa de Satanaz". De outra forma, temos de admitir que eles simplesmente compartilham as opiniões da classe intelectual que, *a posteriori*, considerou que o teatro fora "depurado".

A austeridade burguesa de Corneille ilude. E é isso precisamente que convém ter em vista. Trata-se da consciência comum dos meios burgueses que, sujeita à respeitabilidade e ao julgamento público, é bem mais fechada do que os círculos da aristocracia, pois estes não precisavam preocupar-se com problemas de consideração pública para existir socialmente. Quando Lagrange ou du Croisy, que são autênticos nobres, abraçam a profissão de ator, não se vê nisso escândalo. Mas os críticos evocam com emoção o "deslocamento de classe" de Molière, filho de burguês. A maldição levantada contra os comediantes, e portanto contra o teatro, *nunca* vem da aristocracia nem dos meios aristocráticos da Igreja, mas sempre de clérigos formados no clima de moralidade estreita que domina as famílias burguesas abastadas. De qualquer forma, o público do teatro não é recrutado necessariamente nessas camadas sociais: um advogado, Guy Patin, confessa nunca ir ao teatro e fala das peças sem conhecê-las. E como ele há outros. Em Paris, no momento em que a tragédia tornou-se o gênero literário oficial, os comediantes não atingem e não atingirão nunca diretamente os meios burgueses, mesmo depois dos grandes sucessos de Voltaire. É uma surpreendente incompreensão. Na mesma época na Inglaterra (será preciso recordar?), a burguesia puritana suprime os teatros, proíbe os comediantes, cria o clima frio de uma moralidade fechada. O público dos comediantes nunca foi tão universal como se acredita, mesmo se o sentido da manifestação social envolvida pelo teatro apele para uma comunicação generalizada. A profissão de ator nunca pôde ultrapassar o quadro social da aristocracia, mesmo no fim do século XVIII. É na *Corte* que se representa *Le Mariage de Figaro*.

A maior parte da burguesia permanece estranha à realidade do teatro, hostil por princípio aos atores. Será que sofre a influência das ideologias religiosas em voga, nascidas justamente à margem da burguesia ortodoxa? Será que deseja afirmar a sua independência em face da diversão aristocrática por excelência que é o teatro? Somente os membros da burguesia que penetraram nos círculos da Corte e se tornaram um pouco "burgueses nobres", transpondo a muralha que a monarquia absoluta retira da sua frente com uma certa condescendência, participam realmente da vida dramática: a *troupe* de Molière, que vai em "visita" à casa dos grandes senhores, só freqüenta a residência de dois burgueses: Fouquet e Colbert. Mas é verdade que o primeiro rivaliza com o próprio rei, e o segundo era ministro.

Lucien Goldmann tem razão ao observar uma corrente de retraimento e antipatia das classes burguesas em relação ao poder na segunda terça parte do século. Esse desapego às responsabilidades políticas, assinalado no tocante a essa época, não é diverso da indiferença, para não dizer hostilidade, que essas camadas sociais manifestam em relação ao teatro. Para os jansenistas, Racine é um "traidor", mas não são eles os únicos a mostrar hostilidade à arte da "mentira"... O público do teatro não representa de forma alguma a "consciência do século", como se poderia pensar. Está longe de representar todos os grupos e classes. Ao contrário, tende a reduzir-se com os anos para atingir o seu nível mais baixo em meados do século e de novo subir rapidamente, com os Italianos e o teatro da *Foire*. Pelo menos as áreas mais extensas da burguesia praticamente não se vincularam ao teatro, com exceção de alguns casos individuais. Não causará espanto, portanto, encontrarmos poucos burgueses amantes do teatro. Menos universal do que pensamos, o prestígio do teatro e dos comediantes não atinge todas as camadas da sociedade, mas apenas a vanguarda de uma aristocracia sem preconceitos, alguns trânsfugas dos círculos burgueses, a Corte (que é um meio estruturado) e salões. É para esses grupos que o comediante representa e é perante eles que existe.

Esse público também é muito polarizado, mas a antítese entre "gente fina" nos camarotes e "povo" na platéia é ingênua na sua simplicidade. O fato de as pessoas na platéia ficarem em pé e as entradas serem baratas não é uma razão suficiente para encontrarmos aí somente pobres. Ao contrário, a assistência da platéia não tem nada de separação de classes: a turbulência dos moços do "serviço do rei", como os mosqueteiros, que são

nobres, prova que a idéia de uma "platéia não-nobre" é uma ilusão. *La Gazette* de 1641, no reinado de Luís XIII, lembra que é proibido "usar espadas, adagas ou pistolas no séquito dos senhores, principalmente no palácio de Bourgogne, no Marais-du-Temple e em outros locais onde são permitidos os divertimentos públicos da comédia". Isso dá uma idéia dos excessos a que podiam chegar os espectadores da platéia, fossem eles lacaios (como o edito sugere pudicamente) ou senhores. Os da *Maison* do rei (mosqueteiros e outros) tinham direito à entrada gratuita e permanente e a tradição conservou inúmeras anedotas que seria inútil especificar: cenas de violência, assassinatos, rixas, violações, seqüestros estão na ordem do dia. Posteriormente, Molière conseguirá do rei a supressão dessas entradas de favor e os mosqueteiros, furiosos, atacarão o teatro e matarão o porteiro. Em 1684, uma ordem de Colbert proíbe a "todos os vagabundos e pessoas desclassificadas, aos soldados e outros indivíduos, de qualquer classe ou condição, formar grupos ou aglomerar-se na frente ou nas proximidades do local em que as comédias e as chamadas diversões sãs sejam representadas, levar para aí quaisquer armas de fogo, forçar a entrada, desembainhar a espada ou praticar qualquer outra violência, ou provocar perturbação, dentro ou fora do recinto, sob pena de morte". Essa providência nos leva a pensar na aplicação prática das leis reais e na dificuldade que houve para subtrair o teatro ao "submundo social". No dia 6 de novembro de 1691, uma representação da Comédie-Française é violentamente prejudicada por perturbações. Nessa época as representações se faziam na rua que será depois a *rue de l'Ancienne-Comédie,* não longe de dois cafés mal afamados, *Cormier* e *Alliance,* onde se reúnem marginais e vagabundos. O jovem Marquês de Livry leva para o teatro um cão dinamarquês e o mosqueteiro M. de Creil, embriagado, se exacerba e provoca uma algazarra. Noutro dia é um padre que recebe insultos. Pouco depois, em 1690, proíbe-se o uso do apito, depois de um escândalo no Opéra por ocasião de uma representação de *Orphée.* Uma nota do chefe de polícia, René d'Argenson, datada de 15 de março de 1700, nos informa a composição do público da platéia num domingo: "pessoas de colégios, de palácios e de comuna". Se os advogados quase não compareciam, por outro lado a *Basoche,* os clérigos, os estudantes não faltavam e jovens padres, como o padre de Pure, vinham ao teatro, saindo da Sorbonne. Clérigos, donos de lojas, estudantes misturados com militares de uma tropa de elite, tudo isso não se pode classificar

de "povo" e muito menos de uma classe. Sem dúvida, mais apropriadamente diremos ser um grupo momentâneo que, em razão de sua situação e de sua liberdade de movimentos, não deixava de comportar-se exuberantemente. O que se expressa aí não é a "alegria natural" do "povo", nem a sua "espontaneidade" (esses mitos têm pouco sentido). É um grupo de pessoas a que parece necessário ter um comportamento diferente do que teriam se estivessem nos camarotes. Socialmente falando, tudo se teatraliza no teatro e a platéia desempenhava um papel: o de participante ativo, de espectador privilegiado ou que exigia sê-lo. As claques que contratam funcionários para vaiar ou aplaudir, as camarilhas que dividem as preferências, são a manifestação real desse grupo que se reúne pelo prazer de estar junto e de assistir junto ao espetáculo.

Aliás, a hostilidade da platéia contra os camarotes não é uma hostilidade de classe. Quando a platéia zomba das senhoras que choram no teatro, quando um intruso interrompe a Sr.ta Clairon, são fatos que põem em jogo condutas diferentes. Não há aí nada de "popular": são jovens da aristocracia que se manifestam. É mais um grupo provisório e momentâneo de cavalheiros não-acompanhados e de rapazes que se confundem com amadores, funcionários ou *basochiens,* do que pessoas do "povo" ou da burguesia. A turbulência que demonstram é a dos cafés ou dos lugares públicos onde se congregam os solitários, os ociosos, os "marginais", todas as pessoas que freqüentarão, como diz Palaprat no seu *Prólogo* do *Grondeur,* os dois cafés Cormier e Alliance. Naturalmente a aristocracia aí não é numerosa. Aliás, durante o verão os jovens nobres militares estão em campanha e esperam o inverno para espairecer no teatro. Vêm, pelo menos, arrastando consigo uma onda de adolescentes, de estudantes, leigos ou não, que manifestam com ardor os seus sentimentos.

Podia essa platéia fazer o sucesso ou o insucesso de uma peça? É duvidoso. Para nós tem um interesse secundário o fato de ela ter aplaudido ou vaiado *La Devineresse* ou *Timocrate* de Thomas Corneille, vaiado *Turcaret* ou hesitado em face do *Misanthrope.* De há muito os "doutos", nos camarotes, exerciam um magistério bem mais decisivo, tanto mais que quase sempre dirigiam no vácuo, sem que os contradissessem uma burguesia que vinha pouco ao teatro, uma corte que zombava deles e uma platéia que os ignorava. No entanto, são eles que na realidade ocupam os camarotes, em companhia dos nobres ou dos burgueses *snobs*: esses sábios pedantes que intelectualizam e dogma-

tizam o bom gosto. E estão divididos: Desmarets, severamente criticado por Boileau, Cotin ridicularizado por Molière e tratado por Benserade de "gênio inesgotável", Chapelin, o crítico oficial mais ouvido, cujo julgamento Luís XIV enfrenta para admitir Boileau na Academia. O jogo polêmico dos "críticos" constitui a trama do que se chama a "República das Letras". De onde vem o poder deles? Sem dúvida de um dos sonhos da monarquia que consistia em institucionalizar a crítica do bom gosto, como havia racionalizado, ou outros aspectos da sociedade: quando Richelieu pediu ao seu conselheiro, o padre d'Aubignac, uma poética do teatro, deu a todos os críticos a idéia de que a crítica é tão criadora quanto a imaginação.

Que esses públicos tenham tido influência sobre as peças e os atores é um outro aspecto do problema e, sem dúvida, as obras e os comediantes que crescem aos nossos olhos com o correr do tempo não tiveram tanta importância. A "platéia", aliás, passará para o teatro da *Foire,* que estimulará e ajudará com todas as forças, quando o Théâtre-Français se tiver transformado numa instituição oficial e os clérigos desertado os camarotes. Mas o desaparecimento do teatro deixará sempre às pessoas em pé na platéia a iniciativa das manifestações, e aos que estão nos camarotes, a reflexão. Trata-se de uma distribuição mais estética que social, que implica reações efetivas ligadas antes a essa polarização do que a uma consciência de classe, inexistente sob essa forma.

E quando vemos certos críticos afirmarem que a pressão desse público "cada vez mais popular" levou os atores a buscar mais realismo, ficamos de fato surpresos, porque no século XVII a forma para que tendia o gosto desse público era a poesia, e no século XVIII era a ópera cômica. Em 1658 é *Timocrate,* de Thomas Corneille, que é levado em oitenta representações sucessivas, e sobretudo as obras de Quinault (contra o seu êxito nenhum efeito tiveram as críticas de Boileau), *Les Rivales, La Généreuse Ingratitude.* Aí o público encontra a fantasia, a euforia confusa e às vezes desregrada da imaginação que fala em Racine, as peças engrenadas como máquinas, que aprecia sobremodo. E assim afluirá ao Opéra-Comique, inventado pelos atores da *Foire.* Longe de apelar para o realismo, o público da cidade apela para a fantasia, o sonho, o impossível, a fuga à sua própria vida. Em que sociedade, aliás, encontramos não-privilegiados a exigirem um realismo que os faça mergulhar na vida medíocre? A função dessas peças teatrais é justamente liberar e divertir. Os

lazeres do homem das sociedades monárquicas visam sempre a um relaxamento. Durante todo o século XVIII o extraordinário florescimento das peças mitológicas, de tema mais ou menos histórico, as lendas do Rei Henrique e de Bayard demonstram precisamente o contrário e provam que o público "popular" não exige realismo e sim fuga. Preferem as peças que contornam os problemas da época àquelas que os apresentam sob os seus aspectos verdadeiros.

Sob o impacto dessas duas pressões — a da Corte e a da cidade, a dos soberanos e a do público em que todo mundo é igual — o ator nem sempre conseguiu encontrar o seu rumo. Alguns, sobretudo no século XVII, puderam lançar uma ponte entre essas duas realidades, que não pertencem, aliás, ao mesmo nível de vida social. Mas estes são exceções, como Molière. Outros não conseguiram superar o desequilíbrio, como os *Italiens,* que descambaram para atacar Madame de Maintenon, portanto, a Corte; como o teatro da *Foire,* que não pôde constituir o grande centro de criação que deveria ser; como a Sr.ta Clairon que, em nome de uma moralidade muito "burguesa", acabou renunciando ao teatro. Assim, a sociedade monárquica, que parece favorecer o comediante, dilacerou-o entre tendências opostas e finalmente o cerceou. O fato é que a antiga maldição que pesava sobre o ator, desde a Idade Média, continua a relegar o comediante "à margem" da sociedade.

## *O Comediante Personagem Maldito*

Desarraigado do seu fértil canteiro "burguês", arauto dos modelos de cultura, nômade ou fixado em uma companhia, criador de uma imagem da pessoa humana sem a qual não existiria o teatro, vassalo de um príncipe ou servo do público, o comediante fica à margem da sociedade monárquica que, no entanto, encontra no teatro a sua mais alta expressão. Na realidade, não há estatuto que defina a sua situação na sociedade e os regulamentos são apenas prescrições administrativas: atores e atrizes se deixam todos vencer pela consciência pesada, quer aceitem a maldição e nela permaneçam sem procurar sair, quer tentem em vão conquistar respeitabilidade como a Sr.ta Clairon, ou ainda que reneguem a sua arte morrendo ou vão fazer a páscoa clandestinamente em terra pontifícia. Mesmo na Inglaterra, onde, depois da Restauração, o teatro parece florescer em liberdade, a perse-

guição se faz sutilmente. Até a Revolução Francesa, a profissão de ator isola aquele que a exerce dos seus contemporâneos.

É certo que o teatro continua a ser um lugar "perigoso", "malsão" e que a existência dos comediantes não deixa de oferecer exemplos suspeitos de imoralidade. Evocamos acima o "clima" da platéia e as constantes intervenções da polícia. Tudo isso faz do teatro um local inquietante, que não é freqüentado facilmente pelas pessoas de moral altiva, isto é, pela burguesia que fornece trânsfugas ilustres mas nunca públicos maciços, como o fará na Europa, um século mais tarde. Grimm, Voltaire, Diderot, Rousseau falam, eles próprios, do Théâtre-Français como de um "lugar suspeito", de um "tripot" (casa mal afamada). "É incontestável", diz P. A. Touchard, "que freqüentemente, por ocasião dos ensaios, o teatro parecia uma feira livre." [41] Aí se fazia praticamente tudo, sem maiores preocupações de moral ou pudor. Muitas vezes, bafejados pelo privilégio, como são na Inglaterra pela glória, os atores tornam-se monstros de presunção, cinismo e insolência. O café e o refúgio de desocupados parecem fundir-se. Encontram-se o artista e o vagabundo. Numerosos, os rivais do jovem Grignan vêm procurar emoções junto às comediantes ou, simplesmente, praticar a libertinagem. Casanova encontra aí a sua boa sorte. Rousseau e Goldoni não falam dos teatros e das comediantes como modelos de virtude.

Não raro também os comediantes se envolvem em questões policiais inquietantes. R. Picard lembra o escândalo da atriz Voisin e as declarações, de certo modo extorquidas, da caftina e suas cúmplices como a Filâtre. Fala-se aí da morte da primeira amante de Racine, a Du Parc, afirmando-se que houve envenenamento: a atriz não era íntima da envenenadora? Não era por demais informada sobre uma de suas rivais, a Chapelain? "Transparece todo um mundo pouco edificante em que aquelas mulheres um tanto monstruosas estavam presas umas às outras pela chantagem, pelo ódio ou pela cumplicidade." [42] Seria necessário evocar a história escandalosa e criminal dos séculos XVII e XVIII. Mais tarde, o comediante Dubois, que será o motivo do afastamento prematuro da Sr.ta Clairon, não será um escroque, um patife? Encontram-se atores e atrizes diretamente implicados ou simplesmente utilizados como *alibi* até no *Affaire* do colar e nos escândalos que precedem a Revolução. É certo que a dignidade do teatro existe, mas existe sobretudo para aqueles que a comentam. O mais das vezes trata-se de uma reivindicação. Voltaire, Diderot, d'Alembert querem acreditar na virtude purifica-

dora dos atores. A *Enciclopédia* os defende: é preciso que os comediantes sejam seres puros, para que o teatro seja a mais nobre diversão humana. Diderot lava o ator de uma mancha, quando o livra da suspeita de que participe, por adesão, daquilo que representa e, assim, o lança na intelectualidade pura. Mas, justamente porque se fala demais e com demasiada insistência, a realidade não pode deixar de ser diferente, pelo menos na idéia, que "a consciência comum" faz do mundo dos atores.

Aliás, a maldição pesa sobre todos e todas, quaisquer que sejam os seus costumes. A Sr.ta Du Parc é inquietante, os Béjart pertencem à classe dos ladrões, a Sr.ta Champmeslé multiplica as preferências amorosas que concede simultaneamente, os chefes de *troupe* traficam com a sua influência e a de seus amigos ou protetores. Mas isso não tem muita importância. Os séculos XVII e XVIII não são rigidamente respeitosos da moral impregnada de devoção que muitas vezes prevalece: tanto quanto o século XVIII, "os bastidores" do Grande Século estão cheios de monstros. A questão não está aí, porque outros agrupamentos sociais apresentam exemplos mais gritantes de vícios e crimes, sem que se atribua a causa à existência dos próprios agrupamentos. O que preocupa é a fronteira invisível que isola os grupos de comediantes dos outros grupos sociais e a impossibilidade em que todos se encontram de vencer esse obstáculo que os separa.

No teatro, no âmbito fechado dos bastidores, iluminado pelas luzes da ribalta, os comediantes parecem ter os mesmos direitos dos demais homens, mas fora desse círculo mágico tudo se transforma: os atores poderão ser amantes, mas não se casarão nunca com filhas de burgueses, embora menos nobres; as atrizes poderão ser amantes, mas não serão nunca mulheres casadas. O caso de Saunderson, o comediante inglês que foi enterrado em Westminster em 1710, é excepcional. E trata-se apenas de uma reabilitação póstuma.

Mondory, um dos grandes atores do século XVII, era "burguesmente" casado, segundo Tallemant, com uma mulher educada na religião; mas na mesma companhia, a atriz Le Noir, mulher do comediante, começa uma ligação amorosa com o jovem Henri de Lorraine, na ocasião arcebispo de Reims, futuro Duque de Guise, que, "para lhe agradar..., usava meias de seda amarelas debaixo da batina" porque a atriz gostava dessa cor. Depois da morte de seu marido, a atriz se apaga no esquecimento. A atriz

Beauchateau tem vários filhos com seu marido, o ator François Beauchateau, como aconteceu com as atrizes Du Parc, Baron, que teve seis filhos, e Beauval, que teve dez ou doze. Pelo menos é o que assegura Jal no seu *Dicionário*. Mas essa "fecundidade do ventre", de que nos fala o padre de Pure, é considerada ridícula. As moças do teatro deviam ficar solteiras e nunca ser mães. Não será essa fecundidade uma compensação do isolamento social? uma maneira de afirmar normalidade contra as leis de exceção que isolam a profissão de ator? É provável.

A Sr.ta Valliot não se resigna a deixar o palco. Que seria sem o teatro? A sua existência se confunde com a da cena em que a sociedade a confina. Representa ainda na Holanda em 1657, segundo afirma Tallemant, "velha e decrépita". E ele acrescenta na sua *Histoire de Mondory:* "teve muitos admiradores e, quando não valia mais nada, o padre d'Armentières... tirou-a do teatro e ficou apaixonado, de modo tão louco e estranho, que depois da morte da atriz conservou durante muitos anos o seu crânio no quarto". Mas a Sr.ta Valliot, como a Sr.ta Bellerose, tiveram ligações com Benserade, outro padre que, como o seu amigo d'Armentières, fugia da Sorbonne para ir ao palácio de Bourgogne. E essa Sr.ta Bellerose não foi poupada em uma canção satírica de 1649 que, evocando uma *tournée* da comediante no Leste da Europa e a ausência de um dos seus amantes, o padre de la Rivière, assim dizia:

*Ne gagnant plus rien sur la Seine*
*Elle trafique sur le Rhin.* *

A Sr.ta Beaupré, em busca da glória e na reminiscência dos seus sucessos, para não deixar o teatro vai morrer na Holanda, numa companhia medíocre.

Mais tarde, a Sr.ta Clairon, cuja virtude é notória, é vítima de um libelo lançado contra ela por um apaixonado não atendido (*Histoire de Mlle. Cronel, dite Frétillon*). Alguns vêem nesse apaixonado um certo Conde de Caylus. Mas para levar a vingança até esse ponto, não seria necessário acreditar que a profissão de atriz implicava as mesmas facilidades que a de prostituta? São conhecidas as aventuras de Adrienne Lecouvreur e as de Lekain

* Não ganhando mais nada nas margens do Sena, ela trafica nas do Reno.

que, segundo dizem, assistia à missa em Avignon nos Estados papais e era excomungado em Paris, encontrava a glória e a admiração, mas nunca a simples consideração social.

Não faltam, tanto na França como na Inglaterra, sátiras e acusações que atingem a própria essência do comediante. É mesmo singular que seja na França, nessa época, que a profissão de comediante é mais desprezada do que em qualquer outro lugar, quando se pensa no prestígio de que gozou o teatro clássico.

É claro que a Igreja, depois da Reforma, toma a frente dessa condenação dos comediantes, mas não *toda* a Igreja.[43] Trata-se mais de um estado de espírito, de uma mentalidade coletiva que corresponde a grupos sociais burgueses, do que de uma manifestação rigorosamente religiosa. O Ministro André Rivet, de Thouars, na sua *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics (Instrução Cristã Relativa aos Espetáculos Públicos)*, fala dos "fósforos de impudicícia vendidos nos teatros" e essa imagem lembra o botequim. Condena um tanto tardiamente os "mistérios" (cujo sucesso até o século XVII é notório), porque não convém que "os gestos dos santos sejam representados por homens infames". Esse livro é publicado em Haia no ano de 1639. Scudéry dá resposta a ele no mesmo ano com uma *Apologie du théâtre (Apologia do Teatro)* e três anos mais tarde Du Ryer se atribuirá o mérito de ter introduzido, no seu *Saül,* "a majestade das histórias santas". Durante esse tempo as invectivas continuam: existe um *Traité des théâtres (Tratado dos Teatros)*, publicado em La Rochelle no ano de 1647, por um pastor dessa cidade, que era continuação de um *Procès des danses (Processo das Danças)*. Rousseau seguirá uma tradição bem firmada escrevendo, 150 anos depois, a *Lettre à d'Alembert (Carta a d'Alembert)*. No começo do século a autoridade da Igreja Católica não se mostra em nada flexível: não está ela nesse momento sob a influência de Port-Royal e da companhia do Santo Sacramento? Em Paris, todos os domingos, no sermão da missa paroquial, declaravam-se excomungados os comediantes. Contudo, a Faculdade de Teologia, a Sorbonne, está dividida em relação ao teatro e particularmente no que diz respeito à representação, pelos atores, de argumentos sacros. Isso seria inadmissível na sociedade da Idade Média, em que a alucinação sagrada fazia parte da trama da vida coletiva. * Quando a rainha da França, para quem o

* Ver a nossa *Sociologie du théâtre,* seção I.

teatro é uma necessidade, volta à sua diversão predileta, depois da morte de Luís XIII, o seu confessor, vigário de Saint-Germain l'Auxerrois, reprova-lhe o despudor desse procedimento. Mas os bispos, consultados, tranqüilizaram-na como ela desejava, afirmando "que as pessoas da Corte precisavam dessa espécie de ocupações para evitar piores". O vigário contra-ataca, apresentando uma condenação do teatro assinada por sete doutores. A rainha manda então à Sorbonne o preceptor do rei, o padre Beaumont de Péréfixe, que volta com uma consulta respondida por doze outros doutores os quais afirmam, como narra a Sr.ª de Motteville, nas suas *Mémoires,* que "a comédia era coisa indiferente e podia ser vista sem pecado" (cap. XIV). No entanto, segundo a prática cotidiana, dá-se a extrema-unção ao comediante que renuncia à sua profissão por um ato autêntico, sem o que havia para ele somente absolvição dos pecados, sem comunhão. Se pensarmos na importância sempre preponderante das crenças religiosas e das formas de comunicação entre o homem e Deus, podemos avaliar a sensação de solidão e abandono que experimentava o comediante. Robert Mandrou relembra, com propriedade, o peso das "estruturas mentais" da tradição na vida de indivíduos que não podemos destacar arbitrariamente desse contexto existencial. [44]

Compreendemos melhor, numa posição de espectador, as afirmações patéticas segundo as quais, do momento em que os príncipes cogitarem dele, o teatro tornou-se um lugar freqüentável e "honesto". Sem dúvida, convém justificar o gosto dos príncipes e da Corte, que podemos considerar como de "vanguarda", no verdadeiro sentido da palavra. Sem a paixão da rainha-mãe, de Richelieu, de Mazarin, de Luís XIV pelo teatro, os comediantes não teriam conseguido impor uma arte desacreditada, nem os autores teriam tido condições de segui-los.

Entretanto, o "bom senso", a "opinião pública", servem para justificar os ataques de uns e outros: "Não é sem razão", assevera impunemente J.-P. Camus nas suas *Leçons exemplaires,* em 1632, "que na Itália e na França e quase em toda parte os historiadores ou comediantes são tidos por infames. Um oratoriano, o padre Senault, no seu *Monarque ou les Devoirs du souverain (Monarca ou os Deveres do Soberano),* dedicado ao jovem rei em 1661, proíbe ao príncipe a dança e o teatro. Terá sido sem dúvida o primeiro a lançar essa idéia que invadirá todo o século e deixará no mesmo plano os comediantes e os feiticeiros e bruxas: "quanto mais atraente a comédia, mais é perigosa".

E acrescenta: "quanto mais ela parece honesta, mais a considero criminosa". Forma-se aqui essa ideologia que se desenvolverá até a Revolução e que não cederá diante de nenhum sucesso nem de nenhum talento.

Como "o prazer faz que todas as coisas do mundo entrem insensivelmente em nosso espírito", a satisfação que se experimenta no teatro é perniciosa: "a experiência nos ensina que os homens só se perdem por amor à volúpia". Se a comédia "é o mais encantador dos divertimentos", é também o mais perigoso e o espetáculo dos atores e atrizes no palco é uma grande tentação: "É necessário ser de bronze ou de mármore para resistir a tanta atração e confesso que os maiores santos teriam dificuldade em conservar a sua liberdade em meio a tão agradáveis tentações." Deixemos à margem o que pode ter de suspeito em si mesmo o pavor do padre oratoriano, que mede o perigo do teatro pelo grau de talento dos atores e do autor. Quanto maior for este, mais o teatro é temível: não apresenta ele uma imagem da existência que parece ceder às paixões, isto é, ao pecado, lançando o homem para longe de Deus? É mais ou menos o que diz também o Príncipe de Conti, sob a influência de Pavillon, bispo de Alet. Envergonhado de ter protegido na sua mocidade os comediantes e sobretudo Molière, retrata-se em um *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise tirée des conciles et des saints Pères (Tratado da Comédia e dos Espetáculos de Acordo com a Tradição da Igreja, Tirada dos Concílios e dos Santos Padres),* publicado em 1666. Seja qual for o gênio ou talento do ator ou do autor, devem ser impiedosamente condenados, porque inventam condutas imaginárias, nascidas da experiência e dos desejos. Cristo não nos ensinou pela sua morte a nos libertar das paixões?

Mas é de Nicole que irrompe o ataque mais violento, no momento em que Luís XIV revela a sua terna simpatia pelos comediantes. É ele que, em 1666, trata os autores de "envenenadores públicos" e os comediantes de "ministros de Satanaz". Nicole é jansenista. As suas *Lettres sur l'hérésie imaginaire (Cartas sobre a Heresia Imaginária)* são dirigidas contra Desmarets de Saint-Sorlin, autor dos *Visionnaires* e inimigo de Port-Royal. Todavia, elas acentuam o que, para nós, constitui o caráter essencial de toda oposição ao teatro: "Quanto mais teve o cuidado de encobrir com um véu de honestidade as paixões criminosas que descreve", disse ele do autor, "tanto mais as tornou perigosas e aptas a surpreender e corromper as almas simples

e inocentes." Isso é valido também e ainda com mais razão para o ator, culpado de encobrir com o seu poder de encanto a veemência impregnada de sentimentos malévolos, de enfeitar o pecado com a beleza de sua arte. É conhecida a resposta muito sagaz que Racine deu ao seu antigo mestre. Não se justificava apenas em defesa dos atores do teatro, visava também agradar ao Poder, atacando os jansenistas. Em resumo, ele dizia simplesmente que, se alguém encontra prazer em Sto. Agostinho, não deve continuar a lê-lo. É a resposta de um jovem que descobre a volúpia e acredita que o mundo de Deus não pode desagradar a um Deus de amor, mesmo no seu amor mais carnal. Gorbaud du Bois e Barbier d'Aucour, amigos de Nicole, respondem por sua vez, e Nicole reimprime as suas *Imaginaires* na Holanda no ano de 1667. Racine replica com um panfleto que não chega a publicar e que é encontrado nos seus papéis: *Les Provinciales* não são peças de teatro escritas? Será necessário esquecer a retórica de Pascal? Será preciso evitar a representação da imagem da pessoa humana na extensão da sua experiência, para viver na cega e muda contemplação de Deus? É também a Nicole e a Conti que o padre d'Aubignac, que já escrevera *La Pratique du théâtre* para atender ao desejo de Richelieu, publica em 1666 uma *Dissertation sur la condamnation des théâtres (Dissertação sobre a Condenação dos Teatros)*. Por sua vez, um capelão do Príncipe de Conti, Joseph de Voisin, toma a defesa do libelo de seu senhor, em uma interminável *Défense du traité de Mgr. le prince de Conti touchant la comédie et les spectacles (Defesa do Tratado de Sua Alteza o Príncipe de Conti Relativo à Comédia e aos Espetáculos)*, em que ataca até mesmo o teatro representado entre os jesuítas. É por ocasião do *Tartuffe* e do que se chamou a "Cabala dos devotos" que se exasperaram as condenações. Nessa época o vigário de Saint-Barthélemy, no seu elogio ao rei, *Le Roy glorieux au monde, ou Louis XIV, le plus glorieux de tous les rois du monde (O Rei glorioso no mundo ou Luis XIV, o mais glorioso de todos os reis do mundo)*, descreve Molière nestes termos: "um homem, ou melhor, um demônio feito carne e vestido de homem, o mais notável ímpio e libertino que existiu nos últimos séculos", e clama para ele a fogueira, "o fogo precursor do inferno". O rei proibiu a publicação desse escrito furioso.

Mas é sobretudo Bossuet que levanta contra o ator a condenação mais circunstanciada e afinal mais hábil. Nessa época, Boursault, autor na moda, publica uma *Lettre d'un théologien*

*illustre par sa qualité et son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la comédie peut être permise ou doit être absolument défendue (Carta de um Teólogo Ilustre pela sua Condição e Seus Méritos, Consultado pelo Autor para Saber se a Comédia Pode Ser Permitida ou Deve Ser Absolutamente Proibida).*

Difundida anonimamente antes da quaresma, essa carta desencadeia os pregadores de Paris contra a comédia e os atores. Quando se procurou, as suspeitas caíram em um padre teatino, exilado siciliano, protegido de Luís XIV, confessor do Marechal d'Humières, o padre Caffaro, que era bastante mundano. A dissertação de Caffaro foi mandada à Faculdade de Teologia, a qual respondeu com um verdadeiro tratado, assinado por Fromageau, Durieux, Blanger, L'Huillier, La Coste e Bonnet. Dizem que se tratava de uma "cilada" dos jesuítas, que queriam levar o arcebispo de Paris, Harlay, a enfrentar as censuras dos devotos, se não condenasse Caffaro, ou a cair no ridículo, se o condenasse. O arcebispo preferiu punir apenas o autor e não entrar no mérito da carta.

Nessa ocasião, sucedem-se múltiplos pronunciamentos em resposta ou em desagravo, entre os quais o mais notável, o único digno de menção, é o de Bossuet. O bispo de Meaux dirigira primeiramente uma carta confidencial de admoestação a Caffaro. Este, em apuros, responde renegando a sua carta. Mas a submissão não lhe poupou o castigo de ser interditado de pregar, confessar e ensinar. Depois, sem mais preocupar-se com o segredo, Bossuet complementou a sua carta e publicou-a sob o título de *Maximes et Reflexions sur la comédie (Máximas e Reflexões sobre a Comédia).*

Bossuet, nessa publicação, retoma o grande argumento de Nicole: a finalidade do teatro e da arte dos comediantes é exaltar as paixões. O prazer que proporciona é, portanto, um prazer perigoso que leva diretamente ao pecado. Não se condenam os "nus em pintura"? A arte do comediante não é a eles comparável? "As representações das paixões agradáveis levam naturalmente ao pecado, uma vez que axalta e alimenta, premeditadamente, a concupiscência, que é o princípio do próprio pecado." A comédia não é um apelo constante ao desejo? "Que faz um ator quando quer representar com naturalidade uma paixão, senão lembrar, tanto quanto possível, as que ele próprio experimentou?..." Não pode haver condutas imaginárias ingênuas ou impensadas: uma certa psicanálise estaria hoje de acordo com

Bossuet. As "impressões do amor" determinam uma imposição natural do exercício de suas simples funções e, tratando-se do amor com a descrição das circunstâncias voluptuosas de um ato que deveria ser apenas "natural", apresenta-se o exercício desse ato como agradável e apela-se para a sua repetição dissociada do procedimento lícito. "Todas as criaturas são uma cilada e uma tentação para o homem." Exatamente como fará Rousseau, Bossuet contrapõe a arte dos comediantes e do teatro à antiga comunidade dos judeus, que "só tinham como espetáculo para alegrar as suas festas".

As *Maximes* desenvolvem e dogmatizam as idéias de *La Lettre à Caffaro*. Fala-se de uma "purificação" das paixões pela representação teatral. Mas Bossuet não admite o que hoje chamaríamos de sublimação, não compreende que a comédia possa purificar o amor sensual, fazendo que este leve ao casamento, que é, na sua opinião, o único objetivo da peça teatral. Os casamentos representados no teatro são unicamente "sensuais" e não podem interessar ao verdadeiro cristão. Encontra-se aí apenas a "concupiscência", essa "raiz daninha" que só a religião pode arrancar. É isso que torna tão "escandaloso" o ofício de ator: o fato de aí se pôr às claras o desejo. O que São Basílio chama a seriedade na vida cristã proíbe esse luxo, essa má fé de um homem que mimifica o desejo que o afasta de Deus. *Ne faciant delectabilia quales sunt inutilia*, dizia Sto. Agostinho: que não se faça por onde tornar agradável o que é inútil. Como libertar-se das paixões representando-as?

O mais singular é que nessa mesma época Bossuet estava presente, na casa de Madame de Maintenon, às representações de *Esther* e de *Athalie*. Os seus escritos pelo menos tiveram algum êxito. Foram traduzidos na Inglaterra por Jérémie Collier, que se serviu deles para atacar Motteux e Congrève e condenar os comediantes nas *Máxims and reflexions on plays in answer to a Discourse of the lawfulness and unlawfulness of plays..., Written in french by the bishof of Meaux, with an advertisement concerning the book and the author (Máximas e Reflexões Relativas às Peças Teatrais, em Resposta a uma Dissertação sobre a Legalidade e Ilegalidade das Comédias, Escritas em Francês pelo Bispo de Meaux, com uma Nota Relativa ao Livro e ao Autor)*, publicadas em 1699, em Londres.[45] Enquanto isso, na França o prior de Baillon, François Gacon, junto à abadia de Royaumont, na província de Oise, replicava com uma carta satírica:

*Vous qui prêchez sans cesse un enfer aux chrétiens,*
*Et goûtez cependant les douceurs de la vie,*
*Etant si bons comédiens*
*Laissez en paix la comédie.* *

E ao mesmo tempo Leibniz, em uma carta à eleitora Sophie de Brunswick-Luneburg, datada de setembro de 1694, levanta-se contra a severidade dos doutores "anticomediantes".

É surpreendente essa constância na condenação, sobretudo porque se trata de alas diversas da Igreja Católica e da religião reformada, no seu conjunto, tendo esta lançado o primeiro anátema contra os comediantes, como lembra Voltaire no verbete "Polícia dos espetáculos", do *Dicionário Filosófico*. Por que essa indignação contra a profissão e o mundo dos atores, quando a Idade Média praticava a teatralização quase espontânea do sagrado?

Poder-se-ia, no entanto, constatar uma correlação entre a arte do comediante e certos aspectos do catolicismo nas monarquias absolutas, laço esse muitas vezes mal definido, que envolve as formas mais extrovertidas e florescentes do sentimento religioso, aliado ao poder dos príncipes e dos papas. Os lugares onde a profissão de comediante é mais respeitada são aqueles onde a fé transformou o dinheiro acumulado em monumentos, em objetos de arte; modificou a paisagem humana para fazer dela uma imensa "prece a Deus", defendeu desse modo, com uma dádiva gigantesca, um *"potlatch"* de volúpia e de luxo, cuja importância Marcel Mauss já assinalara. Volúpia das cortes episcopais e pontifícias italianas, de onde a comédia européia e o teatro de ficção emergiram; prato suculento dos ricos de Veneza, onde a expressão da volúpia de viver corresponde a uma igual volúpia de imaginar, e em nenhum outro lugar o comediante foi mais feliz e mais festejado do que nessa cidade-teatro; reino da Espanha, em que se erguem igrejas proliferantes de riquezas, e Lope de Vega e Calderon são ordenados padres embora freqüentem os comediantes e as comediantes; período elisabetano e jacobino, em que, apesar do puritanismo crescente, o ator exerce o pontificado da arte universal! Oferecer a Deus o espetáculo de uma arte e de uma expressão plena do homem foi um dos caminhos possíveis

* Vós que pregais incessantemente um inferno aos cristãos e no entanto gozais as delícias da vida, sendo tão bons comediantes, deixai em paz a comédia.

do cristianismo dos príncipes e dos grandes, uma das maneiras de responder à velha condenação da usura (tão antiga, se não mais forte do que a excomunhão dos comediantes), não acumulando ouro nos bancos, mas gastando-o em obras suntuosas. Aqui, a própria imaginação parece atender a essa exteriorização da fé, uma vez que a fé não despreza apropriar-se da volúpia de imaginar. O ator, na sua substância social e existencial, encontra nesse contexto da sociedade a mais alta justificação do seu ser: ele representa a infinita possibilidade da experiência humana, a figura polivalente da pessoa humana. Essa fé não se irrita ante as moças nuas que fazem *poses* nos quadros de Véronèse, Tintoreto, e nem tampouco ante o *Davi* de Miguel Ângelo. Essa mesma fé representa um monumental "sim" à existência e à bondade de Deus, uma prova infinita de confiança. Encontramo-la novamente, mais codificada e intelectualizada, na religião de Luís XIV, pelo menos antes de sua conversão aos devotos. Foi sem dúvida a única justificativa da profissão de ator porque não temia o corpo nem a riqueza imprevisível da experiência humana: era uma vontade de tonalidade psíquica e afetiva que respondia ao desejo de abraçar a sociedade total, correspondendo à vitória das monarquias centralizadoras.

Essa evolução florescente é contestada pela religião reformada e por facções importantes da Igreja Católica. Não quer dizer que estas últimas sofressem a influência das ideologias rigoristas dos "protestantes", mas acontece que umas e outras pertenciam a grupos que tinham, em relação à vida, uma atitude semelhante, quer tomassem a mesma posição em face da economia, quer procurassem definir uma moralidade que lhes fosse peculiar por ser mais austera. É certo que a chamada burguesia não encontrou a princípio uma consonância tão voluptuosa com a vida, como os grupos monárquicos e de modo geral os grandes aristocratas. Sem dúvida, o espírito burguês define-se através dos valores que o passado lhe transmite, na confusa simbiose das mentalidades, das "solidariedades fundamentais". Mas é na restrição que ele se define. Não teremos aí uma conseqüência de atitude econômica que poupa e acumula, criando, *nolens volens,* o capitalismo? Não será que (isso nos parece provável) o lugar ocupado na sociedade total por esses grupos "burgueses", sobretudo no momento em que a monarquia lhes permite acesso aos postos e às honrarias superiores, associando-o ao poder, levou-os a uma retratação com eles próprios, a se debruçarem sobre a própria existência? Foi dito muitas vezes, de Max Weber

a Paul Mantoux, que o capitalismo não foi *desejado,* realizou-se à margem da vontade expressa daqueles que se tornariam os seus agentes. Cita-se não raro a esse respeito a criação do Banco da Inglaterra, depois da revolução de 1688, concebido como uma espécie de expediente orçamentário, quando na realidade se transformaria no instrumento por excelência do "sistema mercantil" e depois do capitalismo industrial. [46] A mentalidade peculiar aos agrupamentos burgueses não visava ao capitalismo, do qual não se sabia ainda nada, e que se poderia ter desenvolvido de maneira bem diversa da que se verificou. Essa mentalidade era sem dúvida orientada no sentido de pesquisar a inferioridade e a afirmação da vida privada, uma prudência generalizada e um horror à despesa exorbitante, no que diverge muito das mentalidades burguesas da Idade Média. Mas o quadro da vida monárquica orienta-os para o exercício do poder, para a responsabilidade jurídica ou econômica, para a moralidade individual e interior, que menospreza a exteriorização. Pode-se imaginar que as camadas da burguesia mais resistentes à voluptuosa propaganda dos príncipes nas sociedades monárquicas tenham assim manifestado — através da religião reformada (a qual neste ponto não apresenta mais unidade do que a sua rival), ou por meio da religião católica — o mesmo desprezo por homens e mulheres cuja profissão era aparecer e inventar funções imaginárias, com todos os recursos afetivos da experiência humana.

Assim, seria o caso de não culpar a Igreja pela sua hostilidade aos comediantes: muitos padres e muitos príncipes da Igreja se imiscuíram voluptuosa e inteligentemente na vida dos teatros. Ao que nos parece, é mais um problema de sociologia que de teologia, o qual assim se pode formular: tanto pela Reforma como pelo catolicismo, é uma mentalidade burguesa que, na estrutura da sociedade monárquica, condena no ator aquele que "representa" e que "mente", o "hipócrita" e o "pervertido". O fato é que a burguesia, como classe, não sabia ainda existir *além de si mesma.*

Aliás, a condenação dos comediantes perdura depois de Bossuet e depois das lutas religiosas do século XVII. La Bruyère, nos seus *Caractères,* evoca, aliás sem razão, "o comediante refestelado na sua carruagem jogando lama no rosto de Corneille que está a pé" (*Des jugements,* 17); ou então afirma peremptoriamente: "A condição dos comediantes era infame entre os romanos e de alta consideração entre os gregos: qual é a condição deles entre nós? Consideramo-los como os romanos e convivemos com

eles como os gregos" (*Des jugements,* 14). E se ele altera o seu juízo, constatando, em *De quelques usages,* a contradição que consiste "em aplaudir uma *troupe* de excomungados", a condenação fica de pé.

Em meados do século XVIII, o advogado Desprez de Boissy lança uma *Lettre sur les spectacles (Carta sobre os Espetáculos),* em 1756. É medíocre mas sem violência, sobretudo se pensamos que se trata agora de um leigo, de um advogado. Mas serão também magistrados que expedirão a sentença do parlamento de 29 de janeiro de 1759, proibindo as representações teatrais nas universidades. São magistrados também que ficam indignados com um *Mémoire à consulter sur la question de l'excommunication que l'on prétend encourue par le seul fait d'acteurs de la Comédie-Française (Relatório a Consultar sobre a Questão da Excomunhão que se Pretende Imputar pelo Simples Fato de Alguém Ser Ator da Comédia Francesa),* publicado em 1761 por um advogado, Huerne de La Motte. São os mesmos magistrados que riscam o autor desse relatório do rol dos advogados, condenando o seu livro a ser rasgado e queimado pelo algoz, o que provocou a indignação de Voltaire.

Escreveu-se muito pró e contra os comediantes durante a monarquia, numa época em que o teatro foi, por assim dizer, o gênero de expressão mais completo e variado. Com efeito, o ator é, nesse tipo de sociedade, o símbolo das "possibilidades de intervenção da liberdade humana" na vida social, liberdade essa que aparece em toda parte e sob as formas mais contraditórias, afirma-se numa capacidade quase ilimitada de organização, de racionalização, mas fica prisioneira de quadros arcaicos e nem sempre manifesta a sua eficácia.[47] O ator permanece, sem dúvida, um "atípico", mas não concorda com o seu "atipismo", é um herege que recusa a sua heresia: vive à margem da sociedade, mas a sua própria existência exige a preeminência da comunicação e da fusão das consciências dos grupos. Pelo fato de não pertencer a nenhum quadro, sugere e pratica uma eliminação das barreiras que separam as classes que surgem e se constituem cada vez mais. Elaborou uma imagem da pessoa humana (que as sociedades liberais vão reclamar sobretudo do romance), e essa imagem da pessoa é também contraditória. Mitológica ou cavalheiresca, permitiu a sobrevivência de um sistema de símbolos antigos; representativa de comportamentos imaginários, abriu e estendeu o campo da experiência psíquica. No entanto, essa imensa criação que domina as

sociedades monárquicas está comprometida: o ator se vincula ao mundo social que o justificou, defendeu, ajudou e o agregou às castas de privilegiados para os quais a vida é uma representação voluptuosa da existência. Quando se tiverem cristalizado essas tendências, quando vier a Revolução, os comediantes, não somente na França, voltarão os olhos para o passado e acabarão na prisão. Não se pode imaginar sinal mais evidente da ruptura entre dois mundos, entre duas sociedades.

## 2

# *O Papel do Ator nas Sociedades Liberais*

É CLARO QUE SERIA impossível estabelecer, na história, uma fronteira definida entre duas concepções diferentes da função de ator, entre dois tipos de comediantes. No entanto, depois de um certo período, variando geograficamente de acordo com as sociedades européias, impõe-se uma nova espécie de homem de teatro, que não mais corresponde às normas antes admitidas. Na França, essa ruptura é marcada pela Revolução e pelo Império que, alterando as formas da vida social, modificam as relações entre os grupos. Na Grã-Bretanha, essa ruptura é menos perceptível e sem dúvida anterior, em virtude da acentuada transformação do país pela industrialização.

Kean já pertence ao "novo mundo", ao passo que só depois de Frédérick Lemaître, na França, vemos surgir uma nova fisionomia do ator. Mas as sociedades liberais oferecem um campo de experiências coletivas e individuais, que é novo e implica definições novas.

### *A Transição: Talma*

O ator de transição, aquele em que encontramos por assim dizer todos os gêneros de atitudes correspondentes às etapas da transformação do papel de comediante, é, incontestavelmente, Talma. Essas diversas atitudes — comediante do rei, militante a serviço do povo, funcionário imperial, *vedette* importante no mercado do teatro — correspondem a variações sucessivas ocorridas no lugar ocupado pela representação da pessoa humana em face dos níveis mais ou menos profundos da sociedade. Assim, o comediante do rei integra-se na elite aristocrática próxima à Corte e, contudo, ou em virtude desse mesmo fato, é sensível ao ensina-

mento dos "filósofos"; o ator militante a serviço do povo deixa-se envolver pelos comitês e clubes revolucionários, com os quais está em relação constante; o funcionário imperial vive no ambiente da "classe nova" oriunda da revolução e das guerras revolucionárias; a *vedette,* depois da Restauração, procura e encontra o *seu* público e proporciona-lhe, regularmente, a dose de emoções trágicas que ele necessita.

Filho de um camareiro, neto de um cozinheiro, de Avesnes, no norte da França, Talma encontra-se com seu pai em Londres, onde este montou um consultório de dentista, descobre Shakespeare (do qual só se conheciam na França pálidas traduções), Otway, Thompson, Addison. Foi sem dúvida com os ingleses que ele aprendeu o "tom patético" e a veemência que impressionarão os parisienses por ocasião das *tournées* dos atores ingleses de 1822 e 1827. Hesitando entre a carreira de comediante inglês ou francês, acabou optando pelo seu país natal.

Discípulo de Dugazon, de Fleury, participa de serões particulares dados por um antigo pintor e decorador, de nome Doyen, nos quais ensaiavam os estreantes. A estréia de Talma na Comédia Francesa no papel de Séide da peça *Mahomet,* de Voltaire, verificou-se em 1787. É nessa ocasião que freqüenta David e descobre, por si mesmo, essa antiguidade que Winckelmann revelara à Europa. Depois da tentativa de "naturalização" do vestuário, empreendida, a partir de 1755, pela Sr.ta Clairon, por Lekain, por Larive (que suprime "os cabelos compridos e os quadris artificiais") na França, depois dos sucessos do Sr. Bellamy, de Macklin e de Kemble na Grã-Bretanha, em 1789, Talma procura modificar também o vestuário do teatro, copiando os desenhos antigos de David como ele fez em *Brutus,* o que lhe valeu uma vaia dos companheiros: "Como ele é feio! Como ele parece com as estátuas antigas!"

Essas mudanças são apenas superficiais. Talma na realidade não é mais do que um ator da Companhia, submetido às suas leis e preso à disciplina de uma *troupe* que goza de um privilégio e depende do rei. Só depois dos primórdios da revolução e da representação de *Carlos IX,* de Marie-Joseph Chénier, em novembro de 1789, é que se introduz uma reviravolta na vida de Talma, separando-o da maior parte de seus companheiros fiéis à concepção monárquica do ator.

O ator militante, revolucionário e a serviço do povo surge em Talma em duas etapas. Primeiramente no dia 20 de abril de

1789, no momento em que a situação se tornava cada vez mais turva, Talma leu para o público, ao reiniciar a representação de *Athalie* no Théâtre-Français, um discurso de M.-J. Chénier, uma espécie de proclamação. Pela primeira vez um ator pronuncia palavras que parecem substituir a vassalagem ao príncipe pela devoção ao público, aqui chamado "nação": "Jamais são os vossos sufrágios tão preciosos, jamais devemos desejar tanto as aclamações, como neste momento, em que uns e outras, depois de ter sido testemunhas do bom gosto, são ainda prova de bom senso e expressão de espírito público. E em que tempos, Senhores, será permitido pronunciar essa palavra e proclamá-la perante uma numerosa assembléia, senão quando, ao ouvir a voz de um príncipe popular, a pátria renascer e ver reunidas em redor do seu berço todas as virtudes do cidadão?"

Durante esse período, Talma, como ele mesmo escreve a um amigo, "viu com os próprios olhos fazer-se a história, teve diante de si a tragédia viva". Isso quer dizer que ele teve a intuição de que uma relação nova podia estabelecer-se entre o ator e a sociedade que o abriga, não ao nível de um grupo de privilegiados, mas diante de toda sociedade. Aliás, os seus companheiros se dividem: a *"escadre rouge"* com Talma, Dugazon e a Sr.ª Vestris; os *"aristocrates"* ou *"noirs"* com Naudet, Saint-Prix, Fleury, Dazincourt e Sr.as Rancourt, Contat, Joly e Lange. Esse segundo grupo representa a maioria.

A etapa decisiva que decidirá não somente do futuro de Talma mas também da sorte dos Comediantes Franceses é a representação de *Carlos IX* ou a *Saint-Barthélemy* em novembro de 1789. Sem voltarmos a falar aqui do teatro desse período, que examinamos noutro lugar, é preciso lembrar que Talma, criando o personagem de *Carlos IX,* fraco, hipócrita, cruel, lembrou-se de Nero e dos dramas shakespearianos e conseguiu um sucesso pessoal que ultrapassa o âmbito de uma peça educativa e fria. Sabe-se que, proibida pelo rei a pedido dos bispos, depois de trinta e três representações triunfais, a peça foi reclamada pelo público, tendo Mirabeau à frente dos Federados de Provence no dia 21 de janeiro de 1790. Apesar das recusas da facção monarquista da *troupe,* facção essa que era chefiada por Naudet, Talma impôs aos seus companheiros a representação de *Carlos IX* e deu, pela primeira vez, o exemplo de um ator que representava uma peça por motivos políticos. Pouco importa que tudo tenha sido preparado de antemão por Chénier, Camille Desmoulins, Palissot e Talma, com a aprovação de Mirabeau, que se encar-

regou de arrebatar a sala e também pouco importa que Talma tenha sido o primeiro a surpreender-se quando se ouviu o público reclamar a peça. Opunham-se aqui duas concepções inconciliáveis da função do ator: a que, envolvendo o ator na realidade dos problemas contemporâneos, faz dele um militante; e a que conserva o ator no âmbito de uma companhia diretamente dependente de um príncipe e fiel ao respeito que lhe jurou. No mês de setembro Talma é excluído da Comédia Francesa.

A reação é violenta. Vira-se o caso de comediantes impostos pelo público e festejados por ele, mas nunca o comediante se constituíra em uma força política. "Pensávamos que Talma tinha partidários e descobrimos que ele tinha todo o povo", diz Fleury, um dos velhos companheiros de Talma. O fato é que no dia 17 de setembro de 1790 começa uma luta em favor do comediante, ainda mais venerado pelo público porque acabava de ser vítima dessa estima. A platéia exige Talma. Fleury explica de maneira estúpida que Talma "traíra" a companhia. Dugazon, amigo de Talma, sobe ao palco para defendê-lo. Improvisa-se um comício e a multidão, depois de ter quebrado as arquibancadas, organiza uma manifestação de rua partindo do Odéon, onde estava o Teatro Francês, até ao Palais-Royal. A municipalidade de Paris, novo poder que os comediantes desprezavam, preferindo mesmo a eles os "nobres da câmara do rei", exige a reintegração de Talma na companhia. Há recusa e nova tomada de posição do Conselho, no dia 24 de setembro. Nova recusa e nova manifestação, no dia 26 de setembro. Bailly, o prefeito de Paris, manda fechar o teatro, até que os comediantes reconsiderem a sua decisão. E no dia 28 de setembro Talma volta como vencedor no seu papel de Carlos IX. "Creio que passei por tantas revoluções quanto o reino", escreve no dia 25 de dezembro ao Sr. de Conpigny.

Prosseguiu a luta mesquinha dos comediantes: não foi dado mais nenhum papel a Talma. Chénier retirou a sua peça, Palissot escreveu uma sátira violenta contra os costumes do Teatro Francês. Começa-se a acreditar que "os comediantes são aristocratas que devem ser vigiados". Mas a ruptura é definitiva e Talma deixa o teatro, depois do recesso anual, em abril de 1791.

No *Théâtre-Français de la rue Richelieu* (que será a futura Comédia Francesa) Talma encontra novamente a Sr.ª Vestris e a Sr.ª Desgarcins e, sobretudo, vem a ter novamente com Chénier, que escreveu para ele *Henrique VIII,* cuja estréia é perturbada por uma intriga dos Comediantes Franceses, mas o papel de Rodrigue no *Le Cid* traz novamente o sucesso para o autor, cuja

carreira se confundirá doravante com a Revolução. Não somente o ator abandona a companhia submissa às leis monárquicas e procura fazer sozinho a sua carreira, apelando para grupos sociais em que antes o teatro não se apoiava, mas, além disso, faz que a sua carreira dependa de uma opção política sobre os anseios e os interesses da nação.

A isso acrescenta-se um outro acontecimento: o casamento de Talma com Julie Cazeau. No dia 12 de julho de 1790, um dos secretários da Assembléia leu na tribuna um protesto de Talma contra o vigário de Saint-Sulpice, que lhe recusara o sacramento do matrimônio. Como se sabe, era sem dúvida muito pronunciado, há dois séculos, a atitude dúbia do clero em relação aos comediantes. O que o vigário de Saint-Sulpice recusava era fazer o casamento do personagem de *Carlos IX,* como o vigário de Saint-Eustache se recusara a enterrar Molière lembrando-se de *Tartuffe.* A maldição não era formal, servia de pretexto para justificar caprichos pessoais. Em rigor, Talma tinha razão ao protestar perante a Assembléia Nacional, pois era toda a profissão que ele assim reabilitava. Mas o processo não teve andamento e Talma esposou Julie, grávida e perto de dar à luz, no dia 19 de abril de 1791, com a assistência de um padre mais conciliador, o vigário-auxiliar Lapipe, de Notre-Dame de Lorette.

É igualmente característico que o comediante, que acaba de quebrar dois dos laços de dependência mais fortes que antes o prendiam, se estabeleça com uma nova situação econômica, compre na rua Chantereine uma casa onde recebe os seus amigos (casa que depois venderá a Bonaparte) e leve uma vida de burguês abastado. Dentro em breve Julie terá um salão, aliás salão brilhante, uma vez que reunirá os Girondinos, Condorcet, Vergniaud, Guadet, Clavière, os dois Chénier, Chamfort, Méhul e Benjamin Constant. Pode-se dizer que o ator descobriu a possibilidade de fazer a sua carreira e levar a sua vida num plano social que até então lhe era vedado: a atividade política, os caminhos para o poder...

Quando o Teatro Francês encena a provocação de Laya: *L'Ami des lois,* dirigido contra a Montanha e o Comitê de Saúde Pública, o teatro de Richelieu vai ao encontro dos gostos políticos do público e, depois de *Othello,* revisto e corrigido por Ducis, tende para o gosto romano, talvez por influência de David, amigo de Ducis. Mas Julie recebera no seu salão a Dumouriez, antes da deserção. Instala-se o Terror. Os Comediantes Franceses são presos e Fouquier-Tinville se impacienta, porque sabe que a

"*troupe* do rei" é uma sobrevivência da monarquia e que os comediantes, odiados por ele, nunca se adaptarão ao novo mundo. Talma está implicado no processo dos Girondinos. Mas é um processo político feito contra um homem comprometido, exatamente o contrário do processo preparado (nunca concluído) contra os Comediantes Franceses. E fato único na Revolução: o comediante não foi incomodado. Alguns afirmam que teve a vida salva por causa do seu talento, mas trata-se do fenômeno, totalmente novo, de um comediante que realiza a sua existência no público e através do público que conquista.

Mas o teatro e também o ator estão condenados a lutar num mercado em que prevalece um concorrência ainda pouco perigosa (a do teatro Montpensier, por exemplo); são obrigados a pedir ao favor do público o que só se pode esperar de um protetor. No entanto, com o fim da Revolução, as condições de vida dos atores ainda mudam: a reconciliação entre o teatro da rua Richelieu e os *Comédiens-Français* em 1799 revela uma tendência correspondente ao rumo finalmente tomado pela Revolução que realiza, em grande parte, um dos anseios da monarquia centralizadora da qual ela surgiu: organização racional do Estado, administração desenvolvida, centralização política. A reabertura do Teatro Francês, na sala do teatro da República, com *Le Cid* e *L'Ecole des Maris,* a criação jurídica, em 1804, de uma nova Sociedade dos Comediantes Franceses, são fatos que encaminham as coisas no sentido de uma organização instituída.

É aí que chegamos à terceira definição do comediante encarnado por Talma: o ator funcionário de um Estado que substitui o rei. Na realidade, trata-se do Império e do esforço, desenvolvido por Napoleão, no sentido da restauração ou pelo menos da reconstituição dos sistemas de governos monárquicos, utilizando a exaltação militar para garantir o apoio da nação e reforçando os controles sociais administrativos. Talma torna-se então o ator preferido, o encarregado das diversões da Corte e da "nova classe", como descrevem as *Memórias* da Sr.ª de Rémusat. Depois da época do Diretório, durante a qual os teatros haviam atendido a necessidade de distração dos parisienses, depois do período do Terror (23 teatros e 644 bailes permanentes), depois da amizade que sempre uniu Talma (este se casara novamente com uma atriz, a Sr.ª Petit-Vanhove) e os Bonaparte, é que vão surgir as novas condições para a profissão de ator: célebre para o público e servo de um senhor. Talma serve de traço de união entre a companhia e o chefe do Estado que, tendo verdadeira paixão

pelo teatro, freqüenta-o sempre que possível, apesar dos atentados perpetrados contra a sua pessoa. Mas Napoleão era também herdeiro do século XVIII, de Condorcet, dos enciclopedistas, embora não gostasse deles. E assim deseja que o teatro *eduque* o povo e que o ator seja o instrumento dessa educação, mesmo que tenha de pleitear e escolher um pouco os textos que representa. Mais do que os seus companheiros, Talma torna-se o ator oficial, o representante exclusivo de certas obras e de certos tipos de papéis heróicos, com o Auguste de *Cinna* ou o Harold de *Guillaume le Conquérant,* peça medíocre e ocasional de Alexandre Duval. O rei de teatro representa o poder no palco e ao príncipe senhor do Estado responde o príncipe imaginário. Vemos aí a relação que existe entre o ator e o soberano nas sociedades monárquicas. Dizem que o Primeiro-Cônsul e depois o Imperador davam conselho a Talma sobre a maneira de interpretar Corneille ou Racine. E isso sempre no sentido de uma maior identificação do personagem imaginário com uma situação atual. Aquele que, em Erfurt, dirá a Goethe: "Em suma, a tragédia hoje é a política", não estava longe de encontrar um móvel político para qualquer atividade dramática. O comediante deve, pois, representar o papel de um comentador e de um pedagogo: trabalhando no palco, deve ao mesmo tempo explicar e representar. [2]

A supressão dos pequenos teatros em 1806, a distinção entre "grandes" e "pequenos" teatros em 1807 e o respectivo regulamento, a criação de um novo teatro da Corte nas Tulhérias, depois em Fontainebleau, as famosas representações da Comédia Francesa em Erfurt, perante uma "platéia de reis", em que Talma obteve um sucesso imenso, tudo isso é no sentido de uma organização que se segue à da monarquia. Entre Talma, servo de um imperador, e Molière ou Shakespeare, atores célebres, servidores de um soberano, dir-se-ia que os confrontos se traem, mesmo que doravante quase não se veja mais um ator tornar-se grande autor. A Comédia Francesa, teatro oficial do Império, reata o vínculo de dependência que a Revolução destruíra.

Dois fatos, no entanto, indicam que essa situação é ilusória: pela primeira vez, desde o começo do século, a crítica desempenha um papel decisivo; em 1810, o nome dos atores começa a aparecer nos cartazes.

Talma, sem dúvida mais do que qualquer outro, demonstra o que significava o poder da crítica, na medida em que esta era representada pelo padre Geoffroy, do *Journal de l'Empire* (futuro *Journal des Débats*), o qual na realidade muito pouco o aprecia.

A crítica não é apenas um julgamento literário, implica uma correlação entre o público e o ator, uma nova dependência, cujo aparecimento Talma preparara ao romper com o Teatro Francês em 1791. Decerto Geoffroy não é mais do que um crítico medíocre, para quem *Macbeth* é "uma peça muito ruim que só se leva uma ou duas vezes por ano para aproveitar talentos de grandes artistas em um gênero extraordinário" (*Journal de l'Empire,* de 9 de janeiro de 1809). Para o mesmo crítico, *Hamlet* é de "mau gosto", "farsa negra e lúgubre", embora tenha a justificativa de só conhecer Shakespeare nas fracas adaptações de Ducis. Mas ele atua sobre o público que no momento participa da vida dos teatros, cuja composição nos é conhecida: *nouveaux riches* oriundos da Revolução, filhos de agregados a casas de nobres, que se tornaram restauradores com o desaparecimento da nobreza, proprietários de café, esposas de funcionários de várias categorias, militares, comerciantes, tabeliães, estudantes, provincianos, oficiais que no teatro "promovem a classe", como fez Stendhal... Aceitem-se ou não as opiniões de Geoffroy, o certo é que foi o primeiro a definir o contato direto entre o teatro e os públicos e a influência que daí decorre, necessariamente, em relação ao ator. Esses públicos gargalham ao assistirem *Macbeth* e *Hamlet,* sobretudo por causa das ideologias e das mentalidades coletivas que se prendem diretamente aos valores do *Ancien Régime* e exaltam o "gosto francês". Geoffroy cristaliza essas relações confusas, define-as, expressando-as em uma opinião coerente.

Como, decididamente, a maioria dos acontecimentos da vida de Talma tem um sentido sério e profundo e assume uma significação sociológica e estética, convém lembrar o pugilato que pôs frente a frente, no camarote de Geoffroy, em 1812, o crítico e o ator exaltado. É um fato de flagrante contradição que define justamente a posição ambígua de Talma: servidor do público, ataca o seu legítimo representante; servidor do príncipe, considera-se acima do julgamento comum de que depende. "Um silêncio profundo, é o que lhe devo doravante", escreverá o crítico depois do incidente, ao anunciar a sua decisão de não falar mais de Talma. Mas o ator na época não precisava do apoio da crítica, uma vez que a proteção do Imperador constituía para ele garantia suficiente e pára-choque contra a opinião pública.

Quanto à divulgação do nome dos atores em cartazes, no dia 19 de novembro de 1810, o fato consagra realmente a individualização do comediante, anuncia o culto da *vedette* ("mercadoria"

com cotação no mercado do teatro) e estabelece entre o público e o ator esse laço direto que vai determinar os contornos do seu papel social.

Em 1789 os Comediantes Franceses haviam suplicado ao prefeito de Paris que não os obrigasse a pôr os seus nomes nos cartazes, temendo que o público, escolhendo entre os atores, não desertasse o teatro em certos dias. Eram receios legítimos de uma companhia que se apresentava incorporada. Ora, o público já não vai mais ao teatro só para ver uma peça, vai também para ver o comediante. Começa a idade do ator. E o próprio Talma se aproveitou e se aproveitará disso depois da queda do Império, quando, transformado em "monstro sagrado", viverá apenas do seu prestígio e do seu talento.

E isso explica por que Talma, que foi comediante de uma companhia real, servidor de um público político, diretor de uma companhia oficial do Estado, é também um comediante de tipo moderno, que depende do crédito de um público e do interesse que esse mesmo público revele em seu favor.

No caso de Talma, as posições se apresentam um tanto falseadas, porque, logo depois da queda do Império, durante a primeira Restauração, antes dos Cem Dias, quando Talma é obrigado a representar perante uma platéia de oficiais aliados, é ao seu personagem célebre, à sua lenda de amigo dos revolucionários e de Napoleão, que se rende um preito de admiração. Não é somente a *vedette* que o Imperador da Rússia, o rei da Prússia, o Imperador da Áustria, os príncipes da Casa de França e os respectivos estados-maiores vêm aplaudir ao lado do público parisiense, é sobretudo aquele que é conhecido como "o grande comediante vivo". O jornal literário *Le Nain jaune (O Anão Amarelo)* opina que, "apesar dos seus defeitos, que se devem sempre apontar, ele (Talma) é o único trágico que, hoje, tem o nosso teatro" (15 de dezembro de 1814). E essa também é a opinião do público que cria o mito de Talma, quando não há mais outra proteção para o ator.

O fato é que se acabaram as proteções. Talma é obrigado a existir por si mesmo e, quanto mais passam os anos, tanto mais ele se tranca no seu papel, se enrijece, aliás, na monotonia enfática que às vezes se lhe censura, que o contrapõe a Lafon, mas que todos imitam.

Talma garante uma transição. A sua vida oferece exemplos das diversas possibilidades oferecidas ao ator. A carreira de John

Philip Kemble (1757-1823), como a de Talma, no ponto de encontro dos dois tipos de sociedade, oferecia gêneros sucessivos de atitudes comparáveis. Insensivelmente, somos levados a uma nova definição do ator nas sociedades liberais, a qual tanto caracteriza Kean (1787-1833), que pertence pela sua vida e caráter ao novo tipo de comediante, como define Rachel, Frédérick Lemaître, Joanny, Lafon. No âmbito dessa sociedade, em que o teatro é dominado, como todas as outras produções do espírito, por um mercado das artes, em que a expressão, nos seus sinais exteriores e nos seus argumentos, se torna uma mercadoria que enfrenta a concorrência e deve impor-se para sobreviver, o ator vê modificarem-se profundamente as normas e as formas da sua existência. Não somente ser-lhe-á impossível doravante alcançar e conciliar diversos planos da realidade social que até então não pudera atingir, mas, além disso, a sua própria vida põe em jogo significados e símbolos que resultam da organização dos agrupamentos em uma sociedade dominada cada vez mais pela economia industrial, pela divisão sempre mais particularizada do trabalho, pela efervescência de condutas coletivas antes adormecidas ou inexistentes. O conflito dos diversos determinismos que se enfrentam aqui — coações das classes, dos modelos e dos ideais técnicos, do Estado, das empresas rivais, dos símbolos, das ideologias — o conflito, portanto, das várias forças que se mesclam na experiência concreta coletiva e individual, dá ênfase, sem dúvida, à perplexidade da consciência em face de um ambiente ao qual o homem ainda não se adaptou. Essa perplexidade se manifesta no chefe da companhia na função de ator e na imagem que dá de si próprio. [3]

Um exame mais preciso da situação concreta do ator nesse tipo de sociedade faz surgir certos traços particulares, cuja combinação ajuda a definir o papel que o comediante assume aqui. Com efeito, o ator faz alarde pela primeira vez, no quadro humano, da sua biografia e respectivos acontecimentos; vê acentuar-se a sua dependência em relação ao público, o que muitas vezes o obriga a cristalizar-se em certos papéis definidos; passa a depender cada vez mais de problemas financeiros, que o lançam não raro em aventuras insolúveis e acentuam a sua dependência econômica. No entanto, certas coações oriundas do período anterior não deixam de pesar sobre ele e freqüentemente o transformam, sobretudo nos primeiros tempos, em um revoltado, um "inimigo das leis", e acentuam um individualismo já exacerbado

pela influência direta do público: são esses os diversos elementos que teremos de examinar agora.

*O Ator e o seu Personagem*

A Revolução Francesa, diz Henri Lefebvre, precipitou o homem na individualidade. Com mais exatidão: criou as formas e as condutas do individualismo, mas a economia de mercado tirou ao mesmo homem a possibilidade de exprimir e manifestar concretamente a sua liberdade pessoal.[4] É a contradição que Marx já examinara, quando afirmou ser universal e exclusiva a coação econômica. Mas uma análise mais concreta faz surgir uma multiplicidade de determinismos, de combinações e de situações imprevisíveis que podem aparecer na trama da experiência coletiva.[5] O que ultrapassa o âmbito da Revolução Francesa e da própria França, o que prevalece para a Inglaterra (onde o movimento da revolução industrial começa desde o início do século XVIII) e há de prevalecer para a Alemanha nos anos de 1830-1850 (quando se acentuará o processo de desenvolvimento), para a Itália, para a América do Norte e em breve para toda a Europa, é o surpreendente resultado dos primeiros efeitos do novo Estado social. Dir-se-ia que a transformação do mundo pela indústria e pela economia de mercado no quadro das sociedades liberais generalizou não o individualismo, que elas invocam, mas o atipismo.

Isso quer dizer que a perplexidade do homem em face do mundo que ele construiu se traduz em contradições insuperáveis e dilacerações ao nível dos indivíduos que estão talvez aptos a desempenhar o seu papel de indivíduos, mas não a experimentar realmente todas as suas ricas possibilidades. E aí está a tentação que domina essa época: tentativa de um desenvolvimento completo do homem, sob todos os seus aspectos, mas as coações e a própria liberdade coletiva limitam e refreiam esse anseio. O homem vê-se assim constrangido a refugiar-se numa *pose,* numa "máscara" que representa a pessoa, mas só lhe permite experimentar as verdadeiras afeições, decorrentes do que essa pessoa realmente significa, sob a forma de símbolos sociais e sociopsíquicos. Se pudermos admitir que o símbolo social, pelo menos ao nível da experiência coletiva em que se situa, é o substituto consciente de uma realidade efetivamente sensível, suscetível de ser apropriada pelo ser integral, a indicação de uma presença

invocada para substituir uma ausência, uma impossibilidade, veremos que esses sinais manifestam, em parte, os conteúdos significados e servem de intermediários para os conteúdos reais, a participação concreta que implicariam e as pessoas que os exprimem para suprir a sua incapacidade de apoderar-se da experiência total. [6] Quando, por exemplo, Stendhal fala da beleza de uma mulher como de uma "promessa de felicidade", pressupõe o obstáculo que lhe proíbe socialmente toda possibilidade de amor recíproco com essa mulher, cuja figura torna-se, por conseguinte, antes um símbolo que sugere o amor do que o próprio amor. E também a paixão romântica e os símbolos que ela cria — fusão na natureza *(Werther)*, ambivalência da ambição e da volúpia *(Le Rouge et le Noir, La Foire aux vanités)*, o aniquilamento na desgraça e na morte *(Madame Bovary)* — testemunham a incapacidade, com que se depara o homem, de conquistar *realmente*, de apropriar-se da essência de seu ser que lhe promete tudo, mas que os obstáculos sociais, provocados involuntariamente pelo próprio homem no seu prometeísmo econômico, o impedem de alcançar. Nós queremos ser, mas traduzimos sempre em símbolos uma existência fugidia. Compreende-se que o romance tenha sido o gênero apropriado a essa sociedade liberal, na medida em que o trama romanesco é constituído por símbolos transpostos ou pela ficção que, através da leitura, reconstitui ao mesmo tempo a frustração de que surgiram e a nostalgia de uma plenitude que sugerem.

Essa situação não é peculiar à literatura (que criou um universo simbólico do homem frustrado, ao qual o universo é prometido), constitui a trama viva da existência cotidiana da arte. O ator, projetado em plena luz no teatro, intérprete momentâneo dos conteúdos simbólicos que representa, não escapa a essa situação. É um indivíduo e é obrigado a sê-lo, forçado a impor-se perante o público nessa qualidade. Mas é uma individualidade atípica, separada do destino comum em virtude mesmo da incapacidade de todos para vencer os obstáculos que se opõem à participação total. E aí está o ator, reduzido ao aspecto pessoal do seu ser, pessoa privada, imagem do indivíduo, exposto ao público, isolado do resto dos homens: as suas aventuras, as suas dificuldades, são exageradamente acrescidas pela atenção do público, os acontecimentos que o afetam revestem-se de um valor que não tem a vida dos outros homens, reduzidos ao trivial e ao vulgar.

Assim, a maioria dos atores existe para o público, a partir desse momento, na sua autêntica condição: as suas aventuras, os seus amores, são conhecidos e célebres, o que vale dizer que os leitores dos jornais cristalizam na pessoa do ator o que lhes parece mais difícil de atingir: a liberdade, a facilidade. Como o ator representa paixões, atribuem-se-lhe todas, como se pensássemos que a representação de comportamentos imaginários implicasse uma capacidade suplementar do ser.

Depois de *L'Auberge des Adrets* e de *Robert Macaire,* Frédérick Lemaître, sem dúvida o maior ator francês do século, passa a ser, para os cronistas, "um *"poseur"*, porque expõe no palco a sua vida íntima. A vida pública é, depois do seu imenso sucesso em uma das melhores peças da época — o *Kean* de Alexandre Dumas, em 1836 — a "boêmia", a freqüência aos cafés e aos restaurantes em moda, as despesas suntuárias, que são um meio de superestimar a própria vida. Em sua casa de Pierrefitte, freqüentada por escritores e mulheres afamadas, críticos e pessoas da sociedade, os banquetes e as festas são uma exaltação intencional da volúpia de viver, da superabundância de ser. Aceita-se no comediante célebre o que se admitia em relação ao príncipe: que consuma mais do que os outros, gaste ou desperdice, que se entregue a um *"potlatch"* em que exalta a sua existência, como fazia o soberano de outrora, para conquistar prestígio e alcançar uma importância capaz de manter o seu crédito junto ao público. Seus amores sucessivos com Atala Beauchêne, atriz do teatro de Variedades; com Clarisse Miroy, atriz do teatro do Panthéon e da Gaîté, a qual tenta matá-lo em 1855, quando ele se apaixona por uma outra atriz, Marie Laurent; as suas ruínas; as suas dificuldades financeiras; os seus rompantes em público; as suas palavras contribuem para a criação de uma personalidade imaginária, altamente colorida, na qual os anseios ou desejos, bem como as paixões, são exaltados.

O ator Jean-Baptiste Joanny escreve um diário íntimo a partir de 1809, no qual anota os acontecimentos da sua vida teatral, as particularidades dos papéis que representa, os êxitos e os insucessos. [7] São, aliás, indicações geralmente enfadonhas, mas que atestam uma nova preocupação consigo mesmo, o interesse voltado para os estados de alma, o que teria parecido inconcebível numa época em que os atores escreviam talvez as suas *reminiscências* depois de aposentados, mas não se detinham em particularidades num exame interior. A idéia de escrever um *Diário,* em que Joanny, aliás, fala de si na terceira pessoa, revela a

atenção que o ator dedica a sua própria biografia e aos acontecimentos que a definem.

A vida de Marie Dorval — a sua ligação apaixonada com Vigny, a sua religiosidade quase mística, a morte do seu filho George — é uma composição dramática de que participa, se não o público, pelo menos uma boa parte da "vida parisiense": os amigos de George Sand, de Fontaney, de Vigny, de Hugo.

A passagem dos maiores atores do século do teatro da Porte Saint-Martin para o teatro Ambigu, "templo erguido à musa do crime, do ódio, da dissimulação e de todos os horrores melodramáticos", como diz o *Dictionnaire théâtral* de 1825, é uma investida para um público novo, com tendências a identificar espontaneamente o ator com as paixões que ele representa e, por conseguinte, emprestar-lhe essas paixões e uma figura, um disfarce, que o comediante endossa prazerosamente.

Rachel é provavelmente a primeira que ultrapassa os limites da notoriedade para viver realmente no palco, transformando cada acontecimento da sua vida particular em imagem do destino — um destino abstrato, feito de reminiscências transpostas das aventuras representadas no teatro. Rachel consegue, a partir de 1841-1842, o que a atriz Malibran teria alcançado se não tivesse morrido prematuramente. Isso parece corresponder tanto à expectativa do público como à situação particular dos comediantes isolados em um individualismo, símbolo de uma autêntica individualidade. O fato de Musset, o Príncipe de Joinville, o Príncipe Walewski (filho de Napoleão I e de Madame Walewska), Emile de Girardin terem sido íntimos de Rachel tem apenas uma importância crônica se não pensarmos que a existência dos atores é feita doravante por atos desse tipo de significação simbólica, os quais definem, à margem do palco, uma personalidade imaginária, miragem das funções encarnadas e imagem viva dos heróis de teatro.

Depois de Rachel, também Sarah Bernhardt e Eleonora Duse dão exemplo dessas biografias delirantes que fascinam o público porque são a cristalização de Phèdre ou de modo geral das grandes amantes, porque representam numa biografia real tudo o que o teatro projeta no plano imaginário. O sucesso das biografias de atores é sem dúvida um sinal de notoriedade: o culto de uma individualidade é tanto mais forte quanto mais ela encarna o símbolo de uma participação total na existência; revela os obstáculos inseparáveis que a liberdade deveria vencer, sem lutar para atingi-los.

Aliás, esses elementos biográficos assumem uma importância decisiva para o talento e a própria representação teatral. Em nenhuma outra sociedade o ator ficou sujeito a tantas incidências, que podem parecer secundárias porque anedóticas. Maurice Descotes, em *Le Drame romantique et ses grands créateurs (O Drama Romântico e os seus Grandes Criadores)*, cita o quadro curioso das influências físicas, intelectuais e morais que podem perturbar o estado estético do ator, como foi apresentado pelo Dr. Brouc, com bastante humor, na *Revue du théâtre*, de 1834. [8] Examina-se aí a atenção que o ator vota às condições mais triviais e anedóticas da sua vida pessoal, desde "o ar que influi na arte dramática pelo seu estado termométrico ou higrométrico" até uma lista das paixões "excêntricas" ou "concêntricas" (vinho, jogo, amor, ciúme), passando pela alimentação e as influências intelectuais, a qual define muito bem a ecologia do ator, transformado numa individualidade cujos traços particulares vieram a ser tão importantes quanto o talento. Maurice Descotes tem razão ao observar que o *Diário* de Joanny reflete a extrema sensibilidade do ator a essas influências. Ser um indivíduo, para o ator, é estar sujeito a todas as exigências da vida.

## *O Ator Servo do Público*

Lançado cada vez mais no mercado do teatro, onde tem que se impor, o ator realça a sua dependência exclusiva do público, uma vez que se tornou, queira ou não queira, um "produto de consumo", o que supõe, evidentemente, uma escolha e uma eleição.

Sem a vontade expressa de um público seduzido, Talma, provavelmente, nunca teria sobrevivido como artista à queda do Império. Por ocasião da famosa noite de 1814, quando jogam ao palco uma mensagem em verso que ele devia ler, segundo o costume, essa mensagem é uma apologia do rei. Sabe-se que o comediante, ao que dizem as testemunhas, saiu-se mal dessa situação embaraçosa, esboçou uma mímica significativa e concluiu com um comentário em voz baixa, ao grito de "viva o rei". Mas apesar dos seus sentimentos, fica no seu lugar, em virtude da concordância do público dos oficiais aliados que têm em alta conta a sua fama desde Erfurt e do público dos emigrados que não perderam o gosto por uma certa teatralidade, anterior a 1789 (Talma conservara vestígios do fenômeno, tanto quanto

David), e ainda do público da cidade, para quem fora um ídolo desde os dias longínquos de *Carlos IX*. Como tinha salvado a cabeça em 1793, salvará a carreira em 1814-1815 e terminará a sua vida em uma glória ininterrupta, uma vez que Nerval lhe trará a homenagem da nova geração. Isso é sobremodo significativo no tocante à dependência, a partir de agora exclusiva, do comediante em face do *cliente* do teatro.

Os públicos são mais variados do que nunca: a transferência de classe, assinalada por Louis Chevalier em *Classes laborieuses et Classes dangereuses (Classes Laboriosas e Classes Perigosas)*, [9] a qual, durante e depois da Revolução, sob a influência das variações da sorte e do afluxo de dinheiro conseqüente das guerras (estas foram muitas vezes motivo para rapinas ou traficância), transforma antigos criados de casas de nobres em proprietários de restaurante ou cafés, operários em artífices, donos de lojas ou mesmo pequenos empresários, atrai camponeses para a cidade e os introduz nas "fábricas", que serão em breve usinas, fazendo crescer os subúrbios e substituindo o "povo" tradicional. O Teatro Francês, reconquistado pelo Barão Taylor, o Odéon, o teatro da Renascença, o teatro da Port Saint-Martin, o Variétés-Amusantes, o Ambigu-Comique, os Funambules, todos têm públicos diferentes que se associam no momento dos sucessos de Marie Dorval, de Frédérick Lemaître. Na "platéia de maltrapilhos, mendigos e bêbados", de que nos fala Jules Janin a propósito de Jean-Gaspard Debureau, "príncipe do teatro dos Funambules", misturam-se freqüentemente estudantes, a "nova classe" intelectual e pessoas da sociedade, enquanto no Teatro Francês, sobretudo na época de Rachel, no da Port Saint-Martin, no Renaissance, no momento da criação dos dramas românticos, os subúrbios encontram-se com as classes médias. [10] Essa simbiose está de acordo com o caráter do século XIX, no qual o espetáculo de teatro reúne classes que até então se ignoravam reciprocamente.

Há dois fatos que caracterizam a influência dos públicos: a "desoladora instituição da claque" e as mudanças de estilo.

Decerto a claque é uma praga do teatro e queixam-se os comediantes, como o fizeram Joanny e Rachel. Mas como dispensá-la? Trata-se do que chamaríamos hoje uma *gang* organizada, que pratica um *racket* para o êxito de um ator ou de uma peça. Cada teatro possui a sua claque e o chefe respectivo é um personagem importante do mundo teatral, tão importante quanto o diretor. E porque a tarefa da claque não consiste somente em

apoiar uma obra, aplaudindo as passagens convencionadas de antemão, é também um tráfico: sem considerar, como se afirma no *Dictionnaire théâtral,* que se ofereciam trezentos lugares gratuitos ao chefe da claque, dos quais ele vendia imediatamente um terço, a preços acrescidos, para pagamento dos seus serviços, basta lembrar que uma boa centena de comparsas é distribuída na sala, com os olhos voltados para o seu chefe, instalado no centro, debaixo do lustre principal. Santon no Gymnase, Mouchette, Vacher no Théâtre-Français são muitas vezes os donos do sucesso e nenhum comediante negligenciaria a contribuição financeira que é forçado a lhes pagar. Acrescentando a chantagem ao tráfico, o chefe da claque exige cada vez mais lugares gratuitos, ora para "fazer passar despercebido" um momento difícil para o ator na peça, ora para ajudar num desfecho, ou ainda para "esquentar a sala", aplaudindo, à sua entrada no palco, os comediantes que se haviam "recomendado" e ignorando os demais. Os protetores e os amigos dos atores ou das atrizes entendiam-se diretamente com a claque, como aconteceu com Marie Dorval e sobretudo com Rachel. Freqüentemente atores novos lançam-se no leilão de maiores lances. Diretores e comediantes exercem também a contraclaque e mandam turmas vaiar concorrentes, como no caso de Lafon, que vinha, segundo informa Véron nas suas *Mémoires d'un bourgeois de Paris,* colocar-se em boa posição na frente do palco para receber os aplausos que pagara. Eram raros os que, ao iniciarem a carreira, podiam dispensar esse apoio, capaz de arrastar um público muito diversificado, que não era mais controlado por nenhuma elite e que se deixava arrastar facilmente, sobretudo os seus componentes menos educados.

Sabe-se que a batalha de *Hernani* foi também uma vitória contra a claque: enchendo a sala com os seus partidários, estudantes ou escritores, com a "jovem França", o poeta desejava dar a palavra ao "verdadeiro povo"; substituía uma claque por outra, o controle do mercado dos espectadores, como o entendia a *gang* da claque, pelo de uma nova geração que se buscava. Mas assim não destruiu a "instituição".

A "claque", como manifestação social, resulta de uma dupla situação: a que faz do ator um escravo do público, sem o qual a sua carreira não tem sentido, e a que provém da mistura dos públicos e da presença, em meio aos grupos cultos, de elementos do proletariado dos subúrbios, que via de regra ocupam a "geral" e não somente o *"boulevard du Crime".* Por um lado, o ator

não pode mais, com efeito, ter outro protetor além do conjunto do público real ou potencial, que faz dele um personagem representante de um certo tipo de homem; a claque, que provoca os aplausos, é um meio de apontar o comediante, destacá-lo dos outros, fortalecê-lo nas suas convicções e livrá-lo da tensão, não raro dolorosa, que resulta da representação dramática, dando-lhe consciência de sua força. Por outro lado, a multiplicidade das camadas sociais que freqüentam o teatro exige que um grupo, mesmo artificial, substitua a autoridade social da Corte, do príncipe ou dos sábios, que ninguém pode ter a pretensão de exercer. No meio de uma sala em que se aglomeram homens das mais diversas origens sociais, como nunca fora nenhum público de teatro, nem mesmo durante a Revolução, a *claque* polariza a admiração, fixa o gosto, dita os aplausos, arrasta o público e substitui o juízo crítico por um ato físico que todos compreendem e que associa à aprovação intelectual uma participação afetiva, quase visceral. [11] Os componentes da claque, homens aliás estranhos ao teatro, "subproletariado da ralé, como Olimpe, o moleque sobrinho de um acolchoador do subúrbio de Saint-Marceau, *protetor* de uma atriz de baixo nível", do qual nos fala Balzac em *La Cousine Bette:* ocioso, indolente, preguiçoso, "ele" é o grande interesse do *boulevard du Temple,* onde trabalha nas peças novas e toma conta da entrada das atrizes. Os chefes da claque eram comerciantes "respeitáveis", mas recrutavam o seu pessoal entre os grupos marginais da sociedade.

Inseparável do teatro do século XIX, a claque atesta a importância dos novos públicos e a dependência do comediante em relação a eles. Só perderá a sua importância muito mais tarde, quando surgirem salas lotadas por um público de conhecedores quase especializados, quando a sociedade liberal tiver produzido novas formas de teatralidade e tornado possível uma nova definição do ator.

Outro fato significativo é a ação exercida sobre os comediantes pelas mudanças de público, ação essa que modifica profundamente a gesticulação e a linguagem da expressão, a ponto de mudar também a interpretação das obras e justificar novos conteúdos.

Talma é o primeiro a atestar essa influência. É ele que, em plena declamação trágica, deseja encontrar as inflexões de um tom patético direto, o que lhe será censurado por Geoffroy, julgando-o vulgar, mas Geoffroy pensa no que admirou antigamente: "Lekain era um herói: o outro é apenas um burguês", escreve

no *Journal de L'Empire* em 1808. E não vê que com isso está dizendo: Lekain continuava a tradição de uma gesticulação nobre que isolava o personagem do mundo, lançava-o na região inacessível e sagrada da arte trágica ou cômica; Talma, que se arraigou profundamente na vida política de sua época, sabe que será mais bem compreendido e atingirá diretamente um público que já não é o do seu tempo de estréia, se der ênfase à simplicidade dos seus personagens, fazendo derivar a poesia para a prosa, o que Fontanes lhe reprovava. Também Chateaubriand, que o viu representar, escreve que "não tinha ares de gentil-homem" e "não conhecia a nossa antiga sociedade" (*Memórias de Além-Túmulo,* livro I). Reprovam-lhe a sua familiaridade, os seus jogos de cena, as suas mímicas silenciosas, que acompanham os versos e acentuam a emoção, *explicando-a.* O que é exigido pela expectativa de um público que ignora os sinais e os símbolos de uma sociedade morta, tudo isso passa por vulgar e baixo aos olhos de Grimaud de La Reynière, que não gostava da recitação prosaica; aos olhos de Geoffroy, que sonhava com uma maneira de representar, a mesma que Voltaire quisera encontrar na Sr.ta Clairon. Mas a crítica "clássica" ou acadêmica restabelecia a ponte interrompida entre as duas Franças, definia o seu gosto mediante uma referência constante aos sinais antigos.

Mas Madame de Staël e Napoleão postulavam a simplicidade "burguesa" e consideravam-no (a Talma) "nobre" demais, pressionavam-no para que se libertasse da sua declamação monótona. O público ia ao Teatro Francês sobretudo para ver Talma representar o terror em Hamlet, o horror em Oreste — esse "colorido negro" que imprimia aos papéis teatrais.[12] Era o tom patético que aprendera na Inglaterra e que renovava através de leituras de Shakespeare. Mas o patético é um modo de comunicação social e de participação coletiva: adapta-se à representação teatral nobre, que é de uma casta ou de um pequeno grupo; visa a uma maior penetração do teatro.

Maurice Descotes tem razão ao escrever que o personagem assim criado, de peça em peça, por Talma, o "forçado do destino", já era Hernani.[13] Acrescentemos que os símbolos que constituem a representação definida e precisa de um tipo humano, do qual um poeta fará um personagem, preexistem à criação, na medida em que o homem, representante dos sentimentos e das paixões em estado puro, tirando conclusões extremas do que ele expressa através de um esforço inconsciente, já cristaliza as emoções representativas de uma atitude futura. Ora,

a contingência, em que se encontra Talma desde a Revolução Francesa, de fazer que participem públicos novos e não-eruditos das emoções até então reservadas a elites, de representar a situação de um homem às voltas com coações irreprimíveis, como as que impediam a individualidade em geral e a participação concreta do ator em toda experiência humana, essa contingência leva-o a criar um tipo que o público possa reconhecer e que torne compreensível a tragédia inteira. *Hernani* resulta das tentativas sucessivas dos comediantes que, na imaginação do poeta, se cristalizaram em personagem.

O patético expressionista da representação de Talma resulta também, como se viu, da influência exercida sobre ele pelos comediantes ingleses, que já haviam passado pela transformação que põe em relação mais direta os heróis imaginários e os diversos públicos para os quais o palco se abre. Os ingleses estiveram na França em 1822, para representações que não alcançarem o êxito esperado. O clima político ainda estava dominado por um sentimento nacional exacerbado. Os espíritos estavam sobremodo sujeitos à influência do neoclassicismo do estilo "nobre" (é claro que Talma tomava esse estilo como ponto de partida e alicerce sólido para as suas tentativas de expressionismo) e assim insensíveis à representação teatral dos ingleses, tanto quanto estes últimos não podiam compreender a interpretação francesa da tragédia, que achavam "empolada". Mais uma vez o padre Geoffroy se indignou, entendendo que os terrores que agradavam à "canalha" de Londres não podiam convir ao "povo" de Paris! Superados esses mal-entendidos, as representações inglesas de 1828 tiveram uma influência tão profunda quanto as representações dos italianos na Corte, no século XVI: a pantomima expressionista, a naturalidade simples com que se conduziam no palco, uma dicção sem ênfase, senão desapaixonada e sem veemência, a representação de Macready, de Miss Smithson e sobretudo de Kean e de Kemble agiram não somente no público mas também nos atores e nos artistas. Delacroix proclama vitória quando tem informação de que a Sr.ta Mars e os Comediantes Franceses, com atraso de várias gerações, resolvem comparecer às representações inglesas. E ele próprio, na sua arte de pintar, receberá profunda influência dessa maneira de representar que, suprimindo as distâncias que separam a sala dos espectadores e o palco, traz o drama para o meio do público. Chasseriau fará de Otelo e de Desdêmona um dos êxitos mais retumbantes da sua curta carreira.

Uma das surpresas do público francês é ver que os atores representavam a vida e encarnavam realmente os momentos da ação que eram dissimulados para o público no palco francês: assim, as cenas de morte, de agonia, de sofrimento (que a tradição relegava para os bastidores) revestiam-se de um valor cada vez maior porque se tratava de uma penetração da poesia na sensibilidade. O que se acreditava reservado ao *faubourg du Temple,* isto é, ao melodrama de Pixérécourt ou de Ducange, tornava-se o instrumento da arte. Os atores de melodrama, como o serão Marie Dorval e Frédérick Lemaître, já tinham por sua vez realizado a revolução que, fazendo o comediante dependente do público, transforma a representação teatral numa linguagem acessível, despojada dos sinais de uma nobreza reconstituída. E o êxito dessas representações inglesas faz o crédito, perante intelectuais e artistas, não somente da arte de Kean ou Kemble, mas também da de Marie Dorval, de Frédérick Lemaître e de todos aqueles que tinham procurado lançar, no melodrama, uma ponte entre o ator e a platéia.

Depender do público é, sociologicamente falando, estabelecer uma sintaxe de gestos e atitudes que explica as emoções do repertório tradicional ou representa em estado puro as emoções literais do homem que se encontra na situação de tornar-se um personagem de teatro. Mas é preciso ir além na análise, uma vez que a tendência geral dos atores (muito antes dos autores) é a preocupação de dar resposta a uma inquietação mal formulada entre os espectadores do teatro, um temor vago e flutuante que ainda não se cristalizou em ideologia política. Em *Classes dangereuses et Classes laborieuses,* Louis Chevalier deseja demonstrar o fato de o "tema criminal", que invade os jornais, as conversações privadas, a literatura e todos os modos de expressão, resultar de um meio que expressa o pânico da sociedade diante das mudanças demográficas e morfológicas que reúnem em Paris, em bairros *"maudits",* um grande número de "pobres" e operários. [14] Aqueles que Victor Hugo chamará de "selvagens da civilização", diz Louis Chevalier, admitem, em grande parte, a maioria das imagens e das idéias que as classes abastadas ou simplesmente instaladas na sociedade projetam sobre eles. Assim, sem dúvida, do encontro dos dois tipos de mentalidades — a das pessoas estabelecidas na sociedade e temerosas do avanço dos "bárbaros" e a dos próprios "bárbaros", que às vezes reconhecem essa sua condição — desse encontro de mentalidades nasce o "mito de Paris", de que fala Roger Caillois e que está na origem dos

*Misérables,* dos *Mystères de Paris* e de certos aspectos do romance policial.[15] Antes que esse "povo", esses "miseráveis", se reconheçam como tais, tomando consciência da sua situação na produção social e se tornem "proletários" ou a "classe operária", os grupos que eles representam, estabelecidos nos bairros "mal-afamados" de Paris, têm a seu encargo promover o espantoso prestígio da criminalidade. Louis Chevalier examinou os aspectos dessa "sociedade criminal", da qual as literaturas criam o mito. Ela manifesta-se pela violência, que é a sua única linguagem. Será que essa violência (assassinato, torturas, violências, suicídios...) expressa uma incapacidade de integração na sociedade global, traduz uma "insalubridade" perigosa? Antes de Jules Janin, um funcionário da cidade de Paris, Parent-Duchatelet, evoca, nos seus relatórios, certos espetáculos de que foi testemunha: "Deixem esses pormenores para os políticos; que os romancistas tirem deles a sua vantagem; que o teatro procure aí emoções para uso popular."[16] E por que o teatro? O esgoto Amelot (estudado por Parent-Duchatelet em um relatório que Victor Hugo utilizará em *Les Misérables*) desemboca perto da porta de Saint-Martin, onde estão os teatros. O *boulevard du Temple,* que será o *"boulevard du Crime",* é contíguo aos bairros de miséria, bairros horripilantes e fascinantes ao mesmo tempo. Nicolet instalou aí o seu teatro de Parades desde 1759. Depois o seu concorrente Audinot, que esteve na Comédia Italiana, veio instalar também o Ambigu-Comique, o qual, desde então, rivaliza com a Comédia Francesa. Uma multidão acorre ao Teatro despretensioso, ao Variétés-Amusantes de Volange, aos Délassements (passatempos) cômicos de Valcour e sobretudo aos Funambules. E não somente os *habitués* do teatro: a partir da Revolução, a multidão vem da "cidade subterrânea", de que fala Jules Janin. Encontra-se em toda parte a alta classe de ladrões e malfeitores que tanto agradam a Balzac, diz Vidocq, que não compartilha o gosto do romancista pelo grandioso, e acrescenta: e também a sarjeta, os vagabundos.

Será realmente a classe dos ladrões e malfeitores? Louis Chevalier contesta. Entende tratar-se apenas dessas massas humanas atraídas pelos primeiros passos da industrialização — a "populaça" a que se dá o nome de "povo" em 1830 e de "proletariado" em 1848 — as quais afinal se assemelham à imagem terrível que se faz delas. Sem dúvida, a multidão da rua tem um aspecto estranho, uma vez que Hegel, passando por Paris, se surpreende e atemoriza.[17] Nerval enforca-se nas vielas que, atrás

do Châtelet, são o centro da prostituição parisiense. Baudelaire, nos *Poèmes en prose,* falará dessas *"villes énormes"* que reclamam uma nova forma de estética, um "ideal obcecante".

Essa estética se aproxima daquilo que se denominou o "melodrama" desde a peça *L'Enfant du mystère,* de Pixérécourt, em 1799. É um gênero misto em que se mesclam, segundo os entendidos, todos os gêneros, do trágico ao dramático e do cômico ao burlesco. Mas a definição da pureza dos gêneros teatrais implica a existência de um público limitado, conciliatório, que se empenha em definir a sua estética como uma muralha contra a sociedade em geral. Quando grupos diferentes comparecem ao teatro, cai por terra a distinção dos gêneros, como se verificou na França no começo do século XVII e, depois, por ocasião do teatro da *Foire.* Desaparecem também os ritos da representação, as formas abstratas do estilo e a gesticulação peculiar ao ambiente restrito dos cursos, dos salões e da imagem que as classes em ascensão respeitavam na sua representação no teatro. A gesticulação livre tendia para acentuar formas da expressividade e para uma maior cumplicidade. Censuram-se a Lemaître as piscadelas e os trejeitos dirigidos à platéia. São o prolongamento do esforço para criar uma maior comunicação entre a grande sala de expectadores e o palco, para encontrar uma explicação emocional dos sentimenos literários ou um equivalente acessível desses sentimentos. A linguagem literária requer um comentário que a traduza em emoções acessíveis. Mounet-Sully, no papel de Oreste da peça *Andromaque,* faz um gesto de expulsar com o seu manto as *Erinnyes.* Deseja expressar uma "alucinação completa", pelo menos ao tempo de sua estréia. De Max, no papel de Nero, se encarrega dos trajes, pega um monóculo de esmeralda e, morbidamente, lança-se em uma gesticulação "formidável".[18] Em *Phèdre,* Rachel soluça e abandona-se a uma histeria controlada mas explícita. É preciso que os comportamentos imaginários sejam acessíveis sem mistério, que se representem e que se façam entender, mesmo, se necessário, através do truque da trivialidade feita nobreza.

A tragédia, assim, não é mais uma representação trágica, "sob os olhares de Deus". Aproxima-se da vida na sua simplicidade banal, reduz-se a uma *situação,* que tem de ser enfrentada por um homem ou uma mulher. Parecem dizer: "Veja em que estado doloroso se encontra a pessoa que eu represento aqui." O interesse primordial recai, portanto, no comentário da ação. Esse comentário pode atingir níveis artísticos muito elevados,

embora bem diversos da representação clássica. Mas isso já implica uma redução da crença nos valores trágicos, bem como um enternecimento quanto à própria situação trágica. As mentalidades coletivas já pressentem que o ato trágico perde o seu sentido, se o círculo, em que o herói se fecha pela sua própria anuência ao mal que lhe é imposto, não corresponde mais ao que pode ser aceito como válido pelas consciências coletivas que compõem a trama da vida social. Os gestos que representam a situação trágica não podem, portanto, ter aceitação: não se trata mais de ilustrar e encarnar um mundo de valores puros, o comediante não é mais o sacerdote da mitologia dramática. Quando a idéia do inelutável deixa de ter sentido, quando o irreprimível não toma mais o aspecto de um "destino" inexorável, mas de uma fatalidade, quase de um azar, de uma falta de sorte, ou mesmo de uma injustiça, não se pode mais representar teatralmente a situação do homem ou da mulher submetidos ao suplício trágico, sem levar em conta essa pressuposição coletiva, diversamente acentuada de acordo com os quadros sociais. Essa pressuposição é mais forte nos grupos das classes médias ou dos elementos mais evoluídos da classe operária; menos evidente nos novos meios proletários diretamente oriundos dos provincianos emigrados para Paris; paradoxalmente menos afirmada nos círculos da burguesia, preocupada em assimilar os valores da aristocracia; e sobremodo sensível entre os intelectuais, os artistas, os escritores e mesmo os grupos da aristocracia que, *volens nolens,* colheram ensinamentos da Revolução na França, das mudanças sociais na Inglaterra. Para que os sinais, os símbolos, a gesticulação que expressam a tragédia absoluta fossem aceitáveis seria necessário que toda a sociedade considerasse invencíveis os obstáculos que se opõem à expansão do homem. Mas na França as possibilidades de intervenção da liberdade humana na vida social são por demais fortes ou, o que vem a dar no mesmo, admitidas como tais desde a Revolução Francesa, o Império, as outras revoluções e na Grã-Bretanha, a ênfase da mobilidade social é por demais acentuada para que se possa contestar essa crença.

Mas o mundo é um campo de ação aberto à atividade humana e, mesmo combatida ou negada pelos fatos, essa crença subentende a percepção distinta dos conhecimentos teatrais, sobretudo os da tragédia. O ator deve pois representar um homem vítima da fatalidade, um herói perseguido por um destino contrário e não um homem que não pode ceder sem deixar de ser, para o qual a consciência equivale à inelutável fatalidade. Sem esse jogo

patético, as tragédias clássicas se teriam tornado de impossível representação no palco.

Na faixa limítrofe, quando subsiste apenas a situação e essa situação se transplanta para a vida cotidiana e quando a linguagem não é mais que um grito, um sofrimento apenas modulado, um apelo à compaixão, é então que aparece o melodrama. Não é sem razão que se relaciona o melodrama com os atores que o representaram, porque ele retrata e delimita precisamente a dependência do ator em relação aos públicos ou, para falarmos com maior precisão, reflete o anseio do ator de firmar a sua arte em novas camadas sociais através de símbolos compreensíveis. O melodrama nasceu, por ocasião da Revolução Francesa, sobre as ruínas de uma tragédia já sem condições de atingir ou impressionar homens que acreditavam, falsamente ou não, na força criadora e prometéica da vida social. O ator representava, pois, o homem ou a mulher vítimas de terríveis coações, inadmissíveis mas humanas, cujos obstáculos eram superáveis. O simbolismo na representação expressiva corresponde a essa tendência: o melodrama é a explicação de uma situação que vem em socorro da representação dramática, de um comentário patético sobre a vontade humana, perseguida ou vítima.

Assim como a experiência do tempo e do espaço varia de acordo com os quadros sociais, a experiência da comunicação estética varia com os públicos. Os sinais e os símbolos que o ator deve utilizar mudam com a pressão exercida pelos grupos que compõem o público e com a expectativa que esses grupos reunidos criam para o comediante. O público do melodrama é variado ao extremo. Jules Janin, no seu livro sobre Debureau, dá algumas indicações: são elementos das classes médias, aprendizes, operários, provincianos recém-emigrados que acorrem à cidade grande, tanto para procurar trabalho como para gozar o espetáculo que ela oferece e os espetáculos que aí se encontram. Os *"enfants du Paradis"*, os camarotes e a platéia do teatro dos *Boulevards* exigem do comediante que ele lhes dê a sensação de pertencerem a uma sociedade. Na Europa, como se tem dito freqüentemente, o proletariado, durante o tempo da acumulação de riquezas que prepara o desenvolvimento industrial, formou-se no isolamento e na solidão. O espetáculo do teatro é não raro para o operário o único meio de integração na vida coletiva.

Os homens que vêm assistir ao espetáculo não fornecem o respectivo conteúdo: o simples fato da sua presença, o peso estatístico que representam, obrigam os atores a atender à sua expec-

tativa, a romper as convenções e a mudar a maneira de representar os comportamentos. Não agem diretamente sobre a trama das peças; as suas manifestações durante o desenrolar das peças, a sua ação direta de espectadores atuantes, próximos do bairro onde vivem, dentro do seu ambiente, colocam o ator em condições de dependência nas quais ele tem que tornar perceptível uma imagem da pessoa humana.

E é isso que não podiam compreender a Sr.ta Mars, nem Samson, nem Mahelot. Segregados na *troupe* do Teatro Francês, afirmam ainda com maior nitidez os hábitos da representação acadêmica porque enfrentam uma concorrência que se afasta desses hábitos. É conhecida a resistência que ofereceram à estética dos comediantes ingleses. Quanto a Kemble e Kean, eram célebres e levados pela fama. Mas que dizer dos atores do melodrama?

E não é só isso: na fase de transição, a expressão dos gestos mudos torna-se a única linguagem de participação. O teatro da Foire tinha dado a prova. Jean-Gaspard Debureau vai confirmá-lo com as pantomimas inglesas e francesas do teatro dos Funambules e do circo Olympique. Os críticos da literatura dramática não dão ao mimo a importância que merece: manifestação social de extrema importância, agiu de maneira profunda sobre o estilo e a maneira de representar dos atores e, finalmente, sobre o próprio teatro. A pantomima se leva no *"boulevard du Crime"* e "a sala dos Funambules exalava mau odor como um ossuário, como um pântano fétido, de modo a perturbar o estômago mais forte" — dirá Théodore de Banville. As pantomimas-arlequinadas, como o *Poulailler* ou *Le Boeuf enragé,* apóiam-se, no entanto, nesse público que procura aí uma forma de participação numa sociedade de que está excluído. O caráter literal dos sentimentos que os atores representam transforma-os nos intermediários entre esses grupos. Exercem, incontestavelmente, uma função de homogeneização das mentalidades e de formação de uma sociedade coerente.

Frédérick Lemaître estreou no Varietés amusantes, representou a pantomima nos Funambules, no circo Olympique, encarnou o personagem de bandidos, de malandros, tornou "natural" o trágico dramático. É conhecida a história da peça *L'Auberge des Adrets* no Ambigu, em 1824, melodrama muito convencional, tema vulgar concebido por Benjamin Antier, Saint-Amaud e Polyanthe, no qual se vê uma criança abandonada recolhida por um taverneiro, a qual vem a encontrar depois a sua

mãe, nas mãos do bandido Robert Macaire.[19] Frédérick Lemaître, sem que o saibam os autores, resolve representar o personagem do bandido exagerando-o excessivamente, impondo-lhe uma existência paródica: "comicidade shakespeariana, alegria importuna, ridículo amargo, zombaria impiedosa", diz Gautier. Às emoções singelas do meladroma, que os autores julgavam condizer com a "ingenuidade" e o "sentimentalismo" populares, ele acrescenta o jogo forte e prometéico do herói-bufão, que esgrima com o personagem. Esse jogo duplo do papel teatral e da maneira de representá-lo é sem dúvida a característica essencial de um período em que a presença de novos públicos leva o ator a encontrar significados novos. Conhece-se a influência do personagem Robert Macaire, tanto nos atores como nos autores, desde Hugo até Dumas.

O século inteiro oferece exemplos semelhantes. O que se chamou de "vulgaridade" em Rachel se prende mais à pressão exercida pelos diversos públicos perante o qual ela se apresenta do que a uma "escola" ou mesmo a um estilo longa e maduramente refletido. É passando de *Adrienne Lecouvreur* para *Mademoiselle de Belle-Isle* de Dumas e *Angelo* de Victor Hugo e para as peças de Racine, perante os públicos de província, que a atriz trágica aprende esse "natural apaixonado", que até os seus inimigos, como Vacquerie, lhe reconhecem. Sabe-se que em 1844 fracassou representando Bérénice por motivos que hoje talvez importassem em grande êxito: "a fisionomia contrafeita de dor", de que nos fala Sainte-Beuve, a atitude "terna, expansiva, lânguida, desolada, completa numa palavra", evocada por Gautier, tendem para uma acentuada expressividade do personagem.[20] Se a grande comediante não tivesse representado este papel no Teatro Francês, diante de um público de *"connaisseurs"*, isto é, de amadores retardatários, é possível que a sua interpretação tivesse obtido o sucesso que conseguia dar a obras "românticas". Mas estamos numa época em que a separação dos estilos realça a separação entre as classes, fortemente acentuada pelo desenvolvimento da sociedade industrial. Somente os teatros do Boulevard conhecem a aproximação dos públicos. Os *habitués* dos Funambules ou do Ambigu deslocam-se raramente para o Teatro Francês, embora a recíproca seja muitas vezes verdadeira. A expressão cristalizada de convenções arbitrárias, não correspondendo a nenhuma experiência, não podia deixar de opor-se à busca de uma expressividade, de uma gesticulação que, em vez de isolar o ator no mundo trágico, mergulha-o na comunicação.

Rachel, humilhada com seu fracasso no papel de Bérénice, queixava-se a Legouvé da sua falta de educação e dos modelos vulgares que ele outrora lhe impusera: "Ah! se eu tivesse sido educada de outra forma! se tivesse tido outro ambiente! se tivesse vivido diferentemente!" [21] É evidente que lamentava o seu fracasso, mas é menos claro que sofresse pela impossibilidade de romper as barreiras entre os dois mundos. Pelo menos recebia, como todos os atores desse período, a pressão do público como um anseio de comunicabilidade e participação.

A correlação entre os públicos e o ator é, portanto, de natureza a levar este último a modificar o sistema dos símbolos que expressavam teatralmente a situação de uma liberdade incapaz de afirmar-se, a fim de propor sinais e símbolos de comunicação que, sugerindo uma participação direta e generalizada, correspondia à intuição coletiva de uma força criadora latente, adormecida mas viva, na vida social.

## *O Ator Prisioneiro do seu Tipo*

Como as coisas se apresentam, concebe-se por que nas sociedades liberais, em que a expectativa do público e a pressão de novos grupos encontram na representação do comediante um instrumento de participação social, o ator foi obrigado a definir certos tipos humanos e a permanecer com eles durante toda a sua carreira. Essa permanência é uma garantia de êxito no mercado do teatro, uma vez que exprime uma certa conduta psicológica e define assim um "rótulo", uma "marca de fabricação". Poucos atores escapam a essa lei e poucos papéis criados pela literatura dramática foram concebidos fora dos personagens imaginários a que os grandes atores ligaram o seu nome. E isso não somente em relação à literatura dramática. Pelo fato de esses tipos corresponderem a situações concretas reais, muitas vezes chega-se à criação de figuras significativas, nas quais se podem reconhecer certas preocupações comuns a toda aquela época.

O mais impressionante desses personagens criados pelo ator e dos quais o ator fica sendo prisioneiro é incontestavelmente o de Robert Macaire, como Frédérick Lemaître o inventou.

Em *L'Auberge des Adrets,* em 1824, o grande comediante sugeria, como vimos, a criação de um bandido cínico e bufão ao mesmo tempo, muito afastado das intenções dos atores, que representava uma das maneiras possíveis de interpretar uma dada

situação. Costuma-se dizer que o ator fazia a sátira do melodrama dentro do próprio melodrama, pelo fato de esse gênero só poder impressionar os públicos menos esclarecidos, despertando certas emoções ligadas ao imprevisto do acaso e à vulgarização do sentimento do trágico, e porque o melodrama era um esforço para integrar na vida situações trágicas, sem alterar o respectivo senso afetivo. A tragédia dizia respeito, portanto, a um nível da sociedade em que o melodrama não tinha vez porque se situava num outro plano e implicava uma participação mais ampla. O papel de Robert Macaire, patife cínico, clarividente e bufão, corresponde em suma à cristalização, numa consciência individual, de todos os elementos esparsos e emocionais do teatro do melodrama. Essa consciência não podia deixar de ser "distanciada" quanto à situação, quanto ao mundo inteiro. Mostrar o absurdo da vida social pela bufonaria ou simplesmente pelo humor, ou mesmo pela loucura, isso de certo modo correspondia ao personagem Hamlet, e Victor Hugo o compreendera. Lemaître, com a criação do seu personagem, aproximava dois níveis separados da realidade social: o do melodrama, como se apresenta para os letrados que só podem admitir sorrindo as situações que o gênero evoca, e o do teatro clássico, como se apresenta ao público do melodrama. Essa simbiose é necessariamente uma paródia e é grotesca, sendo certo que a bufonaria revela para uns a distância que medeia entre a "representação nobre" do trágico sério e para outros a insuficiência, imprecisa mas rigorosamente autêntica, de qualquer definição trágica do homem. Tudo isso se traduz evidentemente por uma representação teatral que realça o fato de as convenções e os valores aceitos serem irracionais e falseados.

Alguns anos mais tarde, depois de *Trente Ans de la vie d'un joueur (Trinta Anos da Vida de um Jogador)*, de Ducange, o papel de Edgar de Ravenswood em *Lucie de Lammermoor*, também de Ducange, o papel de Richard em *Richard Darlington*, de Buridan em *La Tour de Nesle*, de Gennaro em *Lucrèce Borgia*, de Hugo, Frédérick Lemaître resolve inventar um personagem ao mesmo tempo significativo e típico, o qual condensa os traços principais de Robert Macaire, enriquecidos com todas as reminiscências dos outros personagens que ele encarnou. A peça, que tem o mesmo nome, *Robert Macaire*, foi representada pela primeira vez no Folies-Dramatiques, em junho de 1834.

Dois críticos foram bastante perspicazes para compreender o sentido dessa criação. Seus artigos foram enfeixados em uma

brochura, *Une promenade dramatique (Um Passeio Dramático)*, editada em 1833, aos cuidados de Lemaître e para a sua publicidade. Adolphe Dumas percebe claramente a continuidade de atitude que se define de papel para papel. Assinala que Frédérick "começou convertendo em seu favor o que os pequenos comerciantes e os porteiros de casas nobres chamam povo, e em seguida os artistas, os homens de trabalho que sabem onde está a verdade, os altos comerciantes, a aristocracia financeira, a nobreza hereditária". É uma enumeração significativa e perspicaz das divisões de classes da sociedade francesa. Corresponde sem dúvida à verdadeira difusão do sucesso de Lemaître. Durante este período o ator transmite aos seus personagens uma significação tirada da história recente, que força a participação desses públicos. "Foi dito que Richard d'Arlington era Mirabeau, Frédérick pôs nele algo de Napoleão." Depois foi necessário criar um tipo de "burguês" em *La Mère et la Fille*. Talma o tentara sem êxito em *L'Ecole des vieillards (A Escola dos Anciães)*, mas Lemaître soube elaborar uma imagem do homem moderno, do "herói da sociedade", impregnado da sua moral, da sua virtude, do seu culto ao dinheiro, de suas convenções e do seu espírito limitado. É uma imagem, notemo-lo de passagem, que corresponde mais ao burguês capitalista ou comerciante da Restauração do que aos "burgueses conquistadores", cuja representação é mais fluida e incerta.

Por outro lado, um crítico marselhês, Méry, escreve que Frédérick Lemaître concebia os seus personagens típicos com base em impressões e observações transpostas. Nós diríamos que ele racionaliza os elementos esparsos, reúne-os em uma figura e, partindo desses dados, constrói um tipo. Daí o efeito singular do herói imaginário sobre o público: "Não se tem medo de Nero que ameaçou Britânico... mas durante toda a minha vida terei diante dos olhos a fisionomia de Frédérick no último ato de *Richard Darlington*, quando apanha o chapéu de sua mulher e premedita um assassinato." Tudo isso leva a Robert Macaire.

Como Vidocq, personagem real, e como Vautrin e Valjean, personagens imaginários, Robert Macaire é um evadido da prisão, vem do mais baixo degrau da hierarquia social. Está decidido a assegurar o êxito de uma rápida ascensão para a riqueza e a honorabilidade, mascarando a sua avidez com os valores morais admitidos por uma "burguesia", mais preocupado em conquistar uma posição social, em adquirir respeitabilidade do que em harmonizar os seus princípios com a prática real da sua vida. Assim

professará abertamente os dogmas da moralidade porque a moralidade mascara a especulação, conjura os sentimentos sórdidos que correspondem à conquista verdadeira da posição. Com a sua existência denuncia, pois, a teatralidade ou a duplicidade da vida social, a divergência entre os valores e a prática, entre a ideologia e a realidade (o que caracteriza de modo mais geral o começo da revolução industrial). Acusando, portanto, o que ele próprio representa, Macaire prossegue vertiginosamente na sua ascensão social, até que foge voando num balão, quando perseguido pelo seus credores.

Em última análise, não se trata de uma sátira do capitalismo, porque Macaire nada tem de um grande empresário industrial ou de finanças, mas sim de negociatas e de especulação. Numa sociedade, que a Revolução não modificara suficientemente para estabelecer as condutas e as "instituições" favoráveis ao desenvolvimento de uma grande produção, como as que a Grã-Bretanha criara espontaneamente desde o começo do século XVIII, não surge o verdadeiro capitalismo. Assim como as classes laboriosas aceitam a imagem de si mesmas, sugerida pelas classes abastadas ou privilegiadas, e se reconhecem como "perigosas" e "populares", os grandes capitalistas ainda não se definem e confundem-se com os especuladores. Só a partir de 1848 é que eles se destacam nitidamente como uma divisão de classe, pelo menos na França. Assim, não se pode dizer, por exemplo, que Balzac tenha tentado reconstruir comportamentos capitalistas, que ele não podia conhecer. Se o tivesse, esses comportamentos se encobririam sob o véu da utopia de Saint-Simon. [22] Macaire não é o capitalista, mas o especulador, o negocista. E numa época em que o regime da propriedade fundiária e o da burguesia de negócios financeiros controlavam o conjunto da estrutura social, o capitalista, como tipo de homem, não podia existir e só existirá no Segundo Império. Somente o especulador, aparentemente, reina como senhor da sociedade.

É preciso ir além. Macaire, para triunfar na sociedade, usa o *bluff,* que encontra um correspondente direto, uma correlação no apelo que a sociedade liberal faz à confiança, ao crédito. Essa confiança é uma forma do que Marcel Mauss chamou a *expectativa social,* apercepção *a priori,* na qual um grupo ou uma sociedade fundamenta a continuidade da sua opção ou de um setor da sua atividade. Sem essa espera de um certo funcionamento regular, de um certo equilíbrio e harmonização das partes, o sistema social e econômico não resistiria. Essa expectativa é a crença que se

põe no Estado, guardião da renda pública, no poder que tem o dinheiro de produzir um determinado valor (o que Marx chamou de fetichismo); na capacidade dos intermediários de encontrar negócios e lugares de investimento que permitem maior proveito. Essa crença é acrescida de uma confiança em um poder estabelecido, no mecanismo do banco e da bolsa. Assim, *Robert Macaire* é o "mimodrama" da sociedade negocista e especuladora, que "usa o dinheiro falso de seus sonhos". *Bluff* da honestidade, da pátria, da filantropia, da moral, a peça é tudo isso e destrói a crença. Robert Macaire chega a "fundar uma companhia de seguros contra o roubo" e pulveriza a oposição de um hesitante, o Sr. Gogo. Decerto trata-se de uma ficção e de um especulador desonesto, mas os conteúdos sociopsíquicos de credibilidade são os mesmos que alicerçam o sistema econômico liberal, o qual não pode funcionar sem esse *bluff*, esse jogo complexo de uma credibilidade necessária e de uma invenção interessada que tem de conquistar as almas para realizar os seus ganhos materiais ou simplesmente dominar.

*"Robert Macaire"*, escreve Théophile Gautier, "foi o grande triunfo da arte revolucionária que sucede a revolução de junho." Sem dúvida é o único tipo social ou psicológico que se impôs com essa força no teatro, e *esse tipo é uma criação de ator.* Maurice Descotes tem razão quando evoca a "evolução do drama romântico sob a influência de seus intérpretes": [23] os atores dominaram a criação e os tipos de atitude que eles aceitam elaboram a dramaturgia. A descendência de Robert Macaire é também Ruy Blas, mas será ainda, bem mais tarde, Maki da *Opéra de quat'sous,* de Brecht, e Toussain Turlure do *Pain dur,* de Paul Claudel. Será necessário lembrar a espécie de culto que Flaubert devotava também a esse tipo de "burguês" que ele chamava "o maior símbolo da época", acrescentando que "esses tipos não se criam todos os dias; a partir de Don Juan, não vejo nenhum tão grande"? (carta a Le Poitevin, em 1.º de maio de 1835).

Embora ele tivesse encontrado na *troupe* em que se empenhara a figura já pronta de Pierrot, o ator Jean-Gaspard Deburau, quando, conforme narra Maurice Sand, desempenha esse papel depois de Félix Chiarigny em 1825, assimila um tipo oriundo de uma tradição que o teatro da Foire, depois da *commedia dell'arte,* explorara longamente. [24] Deixemos de lado as modificações de trajes feitas no personagem (supressão do chapéu de lã branca, do colarinho, modificação do turbante, in-

venção do barrete preto no rosto pálido). O interesse está em que ele reúna os elementos da pantomima inglesa de metamorfoses pelo disfarce e a arlequinada italiana, em que possa criar um personagem de homem que se surpreende de ser o que é, cujo espanto ou estupor e habilidade de prestidigitador, oculta sob o véu da inaptidão, parecem interrogar, pôr em jogo a ordem das coisas e do mundo. Pierrot é o atípico sistematicamente concebido, o estrangeiro que habita uma sociedade que ele não compreende e coloca-se na situação da criança que se espanta diante do que parece "ser natural", e essa é também, como diz Bernard Groethuysen, a situação do metafísico.

Símbolo da inaptidão, sem dúvida, e da inadaptação à vida, Pierrot não maneja os instrumentos da vida diária; ele os destrói ou desmonta. Por isso surpreende, irrita, diverte: ignora os elementos mais simples da percepção. E assim libera os que vêm do mundo provinciano e que se encontram na cidade, desajeitados e estúpidos, bobos. Ele é a imagem dessa inquietação em face do novo ambiente humano que se forma e se lhes impõe. Jules Janin, no seu ensaio sobre Debureau, fala de "teatro ignóbil". Mas Janin é perspicaz, sofre a influência dos modelos intelectuais estabelecidos e respeitados. O fato de Pierrot matar Arlequin, vê-lo reaparecer, serrá-lo em dois, esconder os pedaços, vê-lo surgir novamente e, para terminar, metê-lo na boca de um monstro, atende a uma necessidade que será satisfeita, nos nossos dias, pelo desenho animado. O fantástico na vida cotidiana é uma revolta contra a ordem oficial, o peso das convenções e dos controles sociais.

O cenário das pantomimas em que Debureau impõe o personagem de Pierrot corresponde a essa dupla característica de espanto diante da ordem estabelecida e de fantástica contestação dessa mesma ordem. *Marchand d'habits,* de Cot d'Ordan, mostra Pierrot expulso como empregado da loja de um joalheiro por causa de seu apetite exagerado e apaixonado por uma duquesa freguesa do ex-patrão. Como poderá ir ao encontro da mulher de seus sonhos se não tem nenhuma roupa conveniente? Pierrot assassina um belchior que leva no ombro um uniforme da guarda nacional, veste-o e joga o cadáver num porão. O espectro do mercador sai do porão e lança o seu grito: "vendedor de roupas"; Pierrot o abate a pauladas.

Depois vai para um baile mascarado oferecido pela sua duquesa. O espectro da sua vítima o persegue e Pierrot tem que lutar com uma sombra que o assalta na bandeja de licor,

no assoalho encerado. Feliz no jogo, assediado pelas mulheres, Pierrot encontra motivo para vencer o seu ressentimento. Mas quando deixa o baile e quer revender a sua roupa para continuar o seu romance com a duquesa, o fantasma do belchior vem comprar o seu terno.

Houve numerosas variantes dessa peça, que se assemelha ao repertório de Guignol pelo seu cinismo e pela sua crueldade. Mas, escrita por Debureau, não é certo que ele tenha trabalhado na peça, sobretudo porque havia assassinado, pouco antes, um vagabundo que o insultara, tendo sido preso, julgado em júri popular e absolvido. Mas a peça reflete, ao nível de um drama, a extensão de um papel teatral cujas ricas virtualidades se contêm na figura desenhada pelo ator. A inabilidade e a falta de sorte de um "pobre diabo" desorientado e surpreso de ser o que é (o que representa a aparência constante de Pierrot) correspondem a uma inadaptação do homem ao mundo, a uma falta de percepção. Essa incapacidade de adaptação parece ser correlativa à situação das "classes perigosas": os novos imigrantes urbanos, retirados da vasta zona provinciana em que viviam secularmente, não encontraram ainda a sua via de penetração nos meios da grande cidade. Em nossos dias, no ambiente dos emigrados europeus ainda não-integrados na sociedade americana, não vimos Chaplin inventar o personagem Carlito? [25]

E aí vemos o papel de Pierrot, o de Robert Macaire, o do "pobre diabo", o do "blefador". O teatro criará outros tipos, como o do homem vítima de uma terrível fatalidade, o qual se origina diretamente das criações de Talma e é encontrado em Alexandre Dumas, em Victor Hugo, como o da apaixonada enternecedora, que Marie Dorval elaborará na Porte Saint-Martin, representando o melodrama antes de sugeri-lo a Hugo. Rachel, intérprete de Racine, criará o papel da Enamorada que nenhuma paixão terrestre pode saciar, a angústia apaixonada e ávida. Podemos avaliar o efeito produzido por esse personagem implícito, que não encontrou autor para lhe dar um caráter e uma forma definida. [26] Eleonora Duse, na Itália, continuará essa figura, impondo a D'Annunzio a imagem de uma heroína soberana de paixão insaciável, que reaparece nos seus romances e nas peças reunidas sob o título de *Vitórias Mutiladas*. Sarah Bernhardt se inclui também nesta linha de tipo feminino, mas também ela, apesar do esforço dos autores, não se sentirá realizada num personagem dramático. É verdade que no seu tempo a função do teatro nas sociedades modernas modificou profundamente o gê-

nero de personagem e substituiu, na maioria dos casos, o tipo pelo *caso* ou pelo problema. *

Há pelo menos um traço comum a todos os atores do período de que falamos: eles conseguem impor ao público, sob o aspecto de um personagem implícito, um gênero de homem particular; criar as condições necessárias a uma expectativa ou a uma necessidade, condições essas que se alteram de peça para peça. Foi dito que os dramas românticos franceses eram peças de ator e que os autores compunham dramas à luz de Shakespeare e do teatro dos Boulevards. É uma constatação evidente, que não resulta de estética, mas das próprias condições de existência do comediante que, no mercado do teatro, *deve* representar certos comportamentos, certas atitudes latentes, a fim de atrair os espectadores que vêm mais para vê-lo do que para ver uma peça.

É certo que esses papéis imaginários são muitas vezes um entrave para o teatro, se pensarmos que os autores devem levar em conta a realidade das condutas sugeridas pelos atores, quando essas condutas correspondem a uma trama de símbolos que suscitam a participação ativa de grupos de espectadores e definem uma expectativa. Por isso mesmo os autores de peças eventuais, os comediantes, limitam as possibilidades de invenção, porque o mercado do teatro está condicionado a certos temas sem os quais o êxito é impossível. Inversamente, obras como *Lorenzaccio,* de Musset (sem dúvida a peça mais impressionante das obras dramáticas francesas desse século, ao lado de *Léo Burckart,* de Gérard de Nerval), não tiveram penetração na teatralidade: nenhum ator pôde monopolizar esse personagem ambíguo, criado por Musset, depois da "revolução" de 1830, no clima de decepção e amargura que se seguiu. [27]

Feitas essas reservas, podemos constatar que é quase impossível ao ator, nesse período, impor-se, se ele não cristaliza uma trama de emoções e sentimentos, uma conduta particularmente suscetível de criar participação: um tipo de papel teatral que lhe sirva para se fazer reconhecer por públicos diferentes aos quais fornece, através da sua representação, a medida de emoções de que desejam participar. E isso acontece não raro independentemente dos conteúdos específicos das obras que representam, se não foram compostas por eles mesmos ou em função do papel que encarnam. Uma das razões sociológicas do antagonismo, pelo

* Ver a nossa *Sociologie du théâtre.*

menos na França, entre "clássicos" e "românticos", "acadêmicos" ou "bárbaros", deve-se ao fato de que os Comediantes Franceses (e os do Odéon), que se comportavam como *troupe* tradicional, ignoravam (ou recusavam ver) essas condições novas e chocavam-se no mercado do teatro com atores enaltecidos pelo público em determinado tipo de papel, cuja existência modificava, a seu ver, a condição de sua arte. Pode-se dizer que datam dessa época certos ritos que sobrevivem até hoje, não tanto na comédia, em que o Teatro Francês sempre soube introduzir esforços de renovação, como na tragédia, em que as prescrições de um modo de representar, respeitando uma tradição de gestos (sobre os quais não sabemos nada), aproximam-se mais da polêmica estética do que da busca de uma expressão autêntica. Através de *Britannicus* ou *Bajazet,* queria-se encontrar o ator de outrora, do qual se havia formado um modelo. Sem a existência de Rachel e, mais tarde, de Sarah Bernhardt, é provável que as funções do teatro clássico tivessem penetrado na trama da vida real. Isso foi realizado precisamente por atrizes, por mulheres, menos sensíveis do que os homens à importância dos tipos de papel (sem dúvida em virtude do pequeno número de possibilidades femininas de que dispõe o repertório teatral) e mais capazes de apresentar um conjunto de emoções novas, sem racionalizar as formas respectivas.

Ao mesmo tempo que vemos surgir esses tipos de papel teatral e que o ator se impõe ao público pela afirmação de um personagem ao qual condiciona todas as peças que representa, como Frédérick Lemaître "impregna de Robert Macaire" o personagem *Vautrin,* as peças *Les Mystères de Paris* ou *Henri III et sa Cour,* o ator tende a tornar-se ele mesmo um modelo. Isso quer dizer que ele é o objeto e o pretexto e sobretudo o símbolo de atitudes que os homens procuram imitar na vida cotidiana. Esse movimento, que leva o artista a se transformar em *vedette,* será perceptível sobretudo nas sociedades contemporâneas, mas já se esboça nitidamente na maior parte das sociedades liberais, com grande variedade de matizes, de acordo com os níveis e as estratificações dos públicos. Com efeito, quanto mais o teatro exige dinheiro acumulado para o espetáculo, tanto mais os produtores ou comanditários têm interesse em atrair e prender um ator cujo talento é enaltecido como o seriam as qualidades de um produto de consumo. Por outro lado, os públicos parecem exigir cada vez mais dos atores modelos de atitudes possíveis na vida cotidiana, modelos imitáveis e exemplares.

Assistimos então ao engrandecimento sistemático de uma personalidade, de um caráter: amores desatinados e escandalosos de Frédérick Lemaître, de Rachel; orgia de despesas suntuárias de Sarah Bernhardt, de Eleonora Duse (de que encontramos vestígio em *Il Fuoco,* de D'Annunzio); acumulação de dívidas que parecem respeitáveis porque atestam o desprezo do comediante pelos valores burgueses, como no caso de Kean, de Lemaître; desejo apaixonado de consumir a vida e arder numa chama que envolve todo o ser. Ninguém pode dizer que se trate de uma atitude premeditada, nem da invenção arbitrária de um mito da pessoa, embora seja a isso que leve o processo lento, que se desenvolve a partir dos jantares suntuosos de Talma na casa de Chantereine até as ceias na casa de campo de Lemaître, às festas dadas por Sarah Bernhardt e Rachel, tudo isso tendendo a criar aos poucos a imagem de um ator vítima das paixões que representa, consumido pelo câncer dos sentimentos que externa e, para dizer tudo, sacrificado à expressão das emoções. As narrativas, as anedotas que acompanham os exageros ou o engrandecimento, pelo ator, de certas características físicas, geralmente veladas nos homens que vemos, constituem a trama das lendas que, no mercado do teatro, fazem o sucesso ou pelo menos a notoriedade.

A influência sobre o público de um modelo encarnado pelo comediante é, no entanto, muito variada: no plano mais externo do real, ela inspira gestos e atitudes que os amanuenses de cartório parodiam no seu trabalho ou em viagem, os estudantes nos cafés, os empregados e às vezes os operários. E mesmo negativamente, o aprendiz que reconhece Pierrot em Debureau, quando este passeia com a sua família no campo, e se distrai em segui-lo insultando-o, até que o ator o mata a bengaladas, demonstra a influência dos modelos representados no teatro sobre os espíritos simples. É no âmbito da sociedade burguesa e das classes dirigentes que esses modelos inspiram atitudes e sugerem imitações. Frédérick Lemaître suscita inumeráveis *poses* entre os intelectuais e artistas que representam e reproduzem por gracejo o cinismo de Macaire para condenar o que ele próprio parece atacar, tirando proveito: a ordem moral. Guardadas as devidas proporções, esses jovens burgueses, mais ou menos "revoltados" mas também privilegiados, encontravam-se numa situação comparável ou semelhante àquela que, sob outro aspecto, é a de Lorenzaccio, favorito de um príncipe que ele procura matar com tanto esforço e sofrimento quanto Hamlet emprega para conseguir fazer justiça. Essas imitações de Macaire são freqüentes

e sem dúvida profundas. Encontramo-las até em Flaubert. E a influência dessa atitude em face da vida se fará perceptível sobretudo depois de 1848 e durante o Segundo Império, na França. Corresponde sem dúvida a essa imagem da revolta absoluta que encontramos ao mesmo tempo em Byron e em Kean na Grã-Bretanha.

A influência dos gestos ou das atitudes é profunda também nos salões, parecendo que o ator, contrariamente ao que se passava antes, detém uma certa nobreza pelo fato de freqüentar personagens imaginários mas impregnados de sofrimento aristocrático. Isso é válido principalmente para as camadas superiores da burguesia, levadas a participar do poder e, por isso mesmo, induzidas a reproduzir o gênero de vida das classes privilegiadas que substituíam pouco a pouco. A influência de Rachel foi grande nessa nova classe. "Era ela", diz a Sr.ta Stern, "que ensinara à Imperatriz Eugênia a reverência profunda e lenta durante a qual seus olhos faziam circularmente a volta da assistência, a fim de que cada um pudesse acreditar que ela se dirigia particularmente a ele" (*Le Figaro* de 28 de julho de 1924). O seu tato, a sua extrema compreensão dos públicos, a sua presença de mulher desejável, o prestígio dos seus amantes célebres e a sua invenção de atitudes nobres e ternas, tudo isso faz dela um exemplo inimitável de gestos e de atitudes, embora soubesse apenas ler e escrever.[28] Nas províncias, no estrangeiro, ao longo de suas *tournées,* deixa a imagem da Enamorada e da mulher da sociedade que corresponde à expectativa das classes médias preocupadas em se identificar com as aristocracias tradicionais.

Essa imitação não é uma reprodução. Ela não copia, exige, reclama, com os seus anseios, uma participação completa das consciências, uma fusão dos grupos, separados por barreiras de preconceitos e tradições, por meio de símbolos representados pelo corpo, atitudes capazes de abrir todas as portas dos agrupamentos fechados. Supõe um rito de comunicação pelo gesto que credencia certos elementos da classe média numa aristocracia longínqua e cada vez mais retraída.

E assim temos o modelo de cinismo revoltado como Macaire, o modelo do homem desamparado pelo mundo, o da sensualidade como Rachel, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, o da revolta como Kean. Modelos também de uma certa forma de alegria de viver e de diversão, como no caso de Hortense Schneider, que Offenbach tornou célebre; Blanche d'Antiguez, Zulma Bouffar, que foi Gabrielle em *La Vie parisienne,* Céline Montaland, criadora

de *Une fille mal gardée,* durante os anos de brilho do Império, sobretudo por ocasião da Exposição de 1867, freqüentada por todas as cabeças coroadas da Europa, orientam a moda então nascente, impõem o gosto, determinam uma maneira de ser. Esses anos que acompanham *La Vie parisienne* são geralmente menosprezados em virtude da derrota que se seguiu. Sem falar de sua grande importância e de sua extrema riqueza em símbolos novos, esses anos (os *"années folles"*) são também os mais profundamente marcados pelo teatro que encontra em Offenbach o seu "segurador contra o tédio" e que homogeniza todos os grupos sociais, todas as classes em uma mesma fantasia. Heine, Baudelaire, Flaubert o atestam: a sociedade tornou-se um teatro em que todo mundo representava "a vida parisiense", não para fugir às preocupações da vida real, mas para reagir contra a moral dos "burgueses conquistadores", para reagir contra a desigualdade social, acompanhando as transformações que preparam a mudança completa das estruturas francesas e o aparecimento de um ambiente humano radicalmente diferente. "A famosa quadrilha de Orphée arrastou no seu turbilhão frenético toda a nossa geração. Aos primeiros acordes dessa orquestra furiosa não nos parece ver toda uma sociedade que se ergue de um salto e se precipita na dança?" — indaga Francisque Sarcey. Efetivamente, uma sociedade que encontra na alucinação teatral e sobretudo musical uma alegre unidade, finge romper as barreiras de classe e realizar a participação mais total.

## *O Inimigo da Ordem*

Decerto o ator não ingressou em um mundo liberal desembaraçado dos preconceitos dos séculos anteriores. Embora a Igreja não estivesse mais em condições de excomungar, em um mundo cujas partes constituintes não eram mais alicerçadas por ela, a acusação de imoralidade subsiste e é preciso reconhecer que, sobrecarregados de dívidas, multiplicando as ligações amorosas, mantidos por outrem, muitas vezes ameaçados, os atores são alvo direto dessa acusação. Quando o burguês "se instala", como diz Georges Morazé, a moral que traz é tudo, menos aberta. [29] Ela exige respeito à ordem estabelecida e às instituições. O reinado do grande industrial um tanto aventureiro só começa mais tarde e nunca imporá os seus próprios valores de risco: muito pouco disseminado, a não ser na América onde desempenha uma função

de prestígio (sobretudo depois que Whitmann cantou a aventura de sua nação), esse tipo de industrial é um estrangeiro na sociedade que transforma.

Esse mundo não favorece o ator. Mais rigorosamente é um mundo "hipócrita", [30] como o disseram, em *La Conscience mystifiée,* Henri Lefebvre e Norbert Gutermann. Os valores que admite são ideológicos, justificam-no na sua respeitabilidade exterior, que lhe dá um "crédito", mas admite outras em segredo, ou simplesmente aparenta não conhecer nenhuma outra, mesmo quando se comporta de tal maneira que se instala na mentira social. *La Dame aux camélias (A Dama das Camélias)* é uma peça de teatro, mas sobremodo reveladora de uma atitude: à ligação amorosa o burguês opõe o casamento que dá uma posição estável na vida, produz uma renda. A uma vida independente, a obrigações definidas, a uma classe ele opõe os modelos de uma vida arrumada que começou na facilidade. "É preciso que passe a juventude." Flaubert não se enganara, nem Baudelaire, pois sabiam onde estão as ambigüidades dessas "morais" conformistas.

Por isso o ator não encontra nessa sociedade o crédito que a sua posição privilegiada e o seu prestígio lhe parecem assegurar. Sem ser condenado, fica à margem, não se integra com exatidão no mundo dominado pelos valores de ordem e de respeitabilidade. Por mais esforço que envide, fica fora: o comediante, a atriz, pertencem, para o burguês, ao universo um tanto inquietante dos lugares onde ele se diverte, que convém freqüentar durante a mocidade e esquecer depois, mundo da "vida de boêmio", das distrações fáceis, da volúpia e da despreocupação. E mundo da arte também. Mas é durante esse período e nessa sociedade que a arte, cujo florescimento é tão grande como nunca e cuja diversidade é tão rica como em nenhuma outra época, ocupa um lugar desprezado e degradado. [31]

Aliás, os próprios atores contribuem muitas vezes para se enquadrarem em medidas suscetíveis de fazê-los voltar à situação em que se encontravam quando gozavam de um privilégio exclusivo e de uma proteção soberana. Quando os Comediantes Franceses, depois da Restauração, incapazes de penetrar no mercado do teatro, de resistir à concorrência do Odéon e de outras salas de espetáculo nos *boulevards,* impedidos de adaptar-se ao mundo presente em virtude dos preconceitos e dos modelos que desejavam manter, imploram ao Estado que lhes nomeie um diretor que não seja um deles, sofrem a influência de uma herança

que os imobilizará por muito tempo, embora isso no momento os ajude a encontrar um equilíbrio financeiro. O que P.-A. Touchard denomina uma "abdicação inaudita" que, a partir de 1833, faz que os atores dependam de um funcionário do Estado, é não somente um esforço para restabelecer um estatuto de protegidos privilegiados, é também, contrariamente ao desejo dos comediantes, a morte do *"esprit de la troupe"* (espírito da companhia).[32] O Teatro Francês terá sucessos com o estímulo de Jouslin, Arsène Houssaye ou qualquer outro dos administradores, apresentará atrizes e atores de gênio, como Rachel, Got, Julie Bartet ou Mounet-Sully, mas não poderá mais reencontrar a sua criatividade coletiva.

Isso sem levar em conta que o direito de representar o repertório clássico permanece um privilégio do Teatro Francês, medida escandalosa, se pensarmos que Frédérick Lemaître tentou durante toda a sua vida representar Molière, reservado a comediantes que tinham perdido a necessária *verve,* ou mesmo Racine. As conseqüências funestas dessa exclusividade, resquício de uma sociedade morta, serão imensas não somente para as próprias obras clássicas, que perderam muito de sua eficácia, mas também para os comediantes e o público.

Mas esses fatos inevitáveis não podem fazer que se esqueça o imenso prestígio individual de um grande número de atores: Kean na Grã-Bretanha; Lemaître, Rachel, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Marie Dorval na França. Nunca o comediante foi glorificado tão abertamente e tão *individualmente.* As atitudes de admiração visam a seu caráter pessoal, a seus traços particulares.

Ora, na cidade o ator criou um personagem humano devorado pelos sentimentos que manifesta, o qual, aparentemente, deve compensar, com um transbordamento de vitalidade amorosa ou de ostentação, um desgaste de substância vital exteriorizada cenicamente. A representação social dos comportamentos imaginários parece fazer do ator um possesso, uma testemunha. Revela diante dos grupos de espectadores a intensidade do sofrimento que resulta do desejo insatisfeito ou de uma injustiça imposta. Dir-se-ia que o desempenho dos seus papéis e a contribuição de significado que ele dá devoram a sua energia. Por isso é que se apresenta como um mártir da paixão, não somente na época do *"mal du siècle",* que ele próprio talvez tenha inventado, mas também posteriormente, no tempo de Mounet-Sully

ou Sarah Bernhardt. As *poses* que fazem uns e outros diante da objetiva dos primeiros fotógrafos não deixam margem a nenhuma dúvida. O ator é um homem sacrificado ao prestígio das paixões e por isso mesmo se enfileira entre os "malditos", em nome de uma maldição imaginária, cristalização de todas as fatalidades que dominam as peças em que trabalha. Sem dúvida trata-se de uma atividade lúdica, uma vez que o ator sabe não ser ele próprio a vítima do que encarna, mas desse jogo os grupos que recebem a ação do teatro participam alegremente. Possesso pelos demônios da ficção dramática, distingue-se da consciência comum e do sistema dos valores burgueses que fundamentam a vida coletiva. Como aceitaria o destino comum? E no entanto as cartas de Rachel, o *Diário* de Joanny, as confidências de uns e de outros revelam a simplicidade do homem que representa esse jogo, a sua fraqueza. É que se trata realmente de um desdobramento entre uma vida psíquica comum, assemelhável a quaisquer outras, e uma projeção da consciência no social que, afirmando a participação de todos no mesmo fervor apaixonado, revela ao mesmo tempo a separação daquele que destrói os meios respectivos. Diríamos que o ator fornece implicitamente a imagem das contradições que caracterizam, no contexto social, o exercício da liberdade encarnada em um indivíduo.

Já nos referimos à "profunda perplexidade" do homem em face das exigências de uma sociedade cujos novos determinismos ele criou, sem controlá-los na realidade. É a perplexidade de um indivíduo que, exprimindo a liberdade e afirmando-se como livre, mede ao mesmo tempo a distância que o antepõe aos outros e aos grupos. O ator, indivíduo atípico, acentua essa diferença e simultaneamente procura estabelecer com os públicos uma comunicação que justifique a ele próprio e sua arte.

Se o teatro é o campo de experimentação, para grupos sociais, de seus conflitos e dramas, podemos dizer que durante esse período numerosos grupos da sociedade liberal compareceram ao teatro para ver representar o personagem que é o homem onerado de prestígio, lutando contra a sociedade, o papel do revoltado em estado puro, do "monstro sagrado". Pode trabalhar no Boulevard, onde representa muitas vezes (sobretudo a partir de 1850) a imagem que a sociedade tem do ator, através de obras ocasionais que não podiam ter consistência dramática sem deixar de ser negócios "rendosos"; pode participar ou não do combate travado por Rachel e depois por Mounet-Sully e Sarah Bernhardt

em favor do revigoramento dos clássicos; pode utilizar símbolos da vida mundana, como no Segundo Império, símbolos literários ou culturais um pouco mais tarde, de qualquer forma esse ser sobrecarregado de um imenso prestígio afetivo não é *em primeiro lugar* o servidor de uma obra. Criou a "religião da arte", mas impõe o seu estilo e a sua maneira peculiar às formas dramáticas. A sua personalidade, ampliada por refração através dos heróis imaginários que encarna, sugere maneiras de sentir e viver, parece afirmar a liberdade e a independência do homem, mas só dispõe de uma liberdade contrafeita, de um fantasma de liberdade.

Aliás, o ator reivindica essa bivalência ou essa contradição arvorando-se em consciência-mártir, consciência-testemunha de uma sociedade, na qual não se pode integrar, e de uma ordem cujo princípio contesta em nome da liberdade de gozar e florescer. Alexandre Dumas sentiu isso profundamente. Escreveu *Kean,* a ser representada por Frédérick Lemaître, a peça em que o ator é juiz do teatro, o comerciante denuncia na sociedade um outro teatro, um teatro que não se confessa como tal e que pretende passar como se fosse a existência no que ela tem de mais respeitável e ordenado. As célebres imprecações contra Lorde Melvil são significativas: antepõe uma liberdade que se afirma a uma hipocrisia que se dissimula sob a imagem da ordem da respeitabilidade e da virtude. O ator representa uma imagem da liberdade, mas esta é apenas um símbolo e choca-se com todos os obstáculos das condições, do dinheiro e das classes. *Kean* se desenrola, sem dúvida, em uma Inglaterra que não é a dos grandes industriais, mas a de uma nobreza hierárquica que impõe a sua riqueza e o seu prestígio, transforma o ator em bobo, como a de *Chatterton* fazia do poeta um doente e um louco. É o reflexo no mundo inglês de uma situação que era, para Dumas e para Vigny, a da França da Restauração e da monarquia de julho: os burgueses britânicos de Vigny não são mais verídicos do que os aristocratas de Dumas. Mas o ator que é Kean (e que Dumas vira representar) é ao mesmo tempo a imagem da "desordem" e da "genialidade". A sua condição de ator lhe dá, no tocante ao respeito pelas convenções sociais, uma distância e uma liberdade que deveriam ser as desfrutadas pelo homem das sociedades liberais. Mas a afirmação dessa liberdade desvenda a hipocrisia de uma sociedade que mascara as suas necessidades e os seus desejos sob o véu da respeitabilidade incondicional da ordem estabelecida e da submissão aos determinismos

mais opressivos. De um lado, o ator quer afirmar a participação de todos os homens na totalidade da experiência humana sugerida pelo teatro; de outro lado, a necessidade de participação implica a representação dos sentimentos, portanto a consciência inautêntica de um jogo teatral. É a má fé que se choca com as convenções e não pode infringi-las. Imagem da liberdade coletiva do homem nas sociedades em que o indivíduo, opondo-se patèticamente à ordem, mostrou a fragilidade dessa liberdade e os seus limites.

# 3

## *O Papel do Ator nas Sociedades Modernas*

QUANDO COMPARAMOS Frédérick Lemaître e Jacques Copeau, Rachel e Ludmilla Pitoëff, Talma e Stanislavsky, sentimo-nos às vezes inclinados a indagar se porventura se trata da mesma arte, se os comediantes, detentores do princípio fundamental dessa arte, pertencem à mesma espécie. Essas disparidades dão a medida dos contrastes que existem entre as funções do comediante nas sociedades liberais e as que ele exerce nas diversas sociedades modernas, dirigistas, fascistas, totalitárias, democráticas, e como as entendem, sob as suas diversas formas, as sociedades industriais contemporâneas. Ora, se tem fundamento o que dissemos até aqui, existe uma correlação entre o papel desempenhado pelo ator numa sociedade e as possibilidades que tem a liberdade humana de intervir na trama da vida coletiva. Ponderáveis sem dúvida, mesmo quando são abafadas por regimes totalitários ou reservadas a uma oligarquia de técnicos-burocratas, essas possibilidades não se afirmam imediatamente, aguardam o momento oportuno de aplicação. [1] Por isso, a função do ator aparece muitas vezes ambígua, equívoca.

No momento em que se instala, o "burguês conquistador" pode julgar ter substituído as velhas aristocracias cujo lugar passou a ocupar. No entanto, sem o saber, construiu um mundo cuja experiência não corresponde sempre às suas intenções explícitas. O que se denominou a "derrota das estéticas" na época da grande industrialização corresponde a uma mudança de estrutura social, que se faz sentir em todos os níveis da vida da sociedade. [2] As formas de expressão e de comunicação e, em essência, o personagem do ator, no que se resumem todas as possibilidades de uma época e de uma sociedade, representam essa época e essa sociedade e encarnam o símbolo respectivo. Por esse motivo convém falar da nova função social do comediante na sociedade

contemporânea, em que o teatro foi *liberado* pela técnica e pelo aparecimento de novos públicos...

## *O Comediante Servidor Exclusivo de sua Arte*

Uma das características notáveis do ator nas sociedades contemporâneas é que ele se arvorou em *criador*, ao mesmo nível do poeta e do pintor: não é mais um simples intérprete, é um inventor que cria as formas de uma participação viva. Isso corresponde à situação geral do teatro nas nossas sociedades, o qual, arraigado na vida coletiva, enriquecido com novas técnicas como a eletricidade, foge às fórmulas exclusivas em que era enclausurado e enfrenta uma liberdade de invenção até então ignorada.

Daí por que o ator passa por uma mutação profunda, que o diferencia rapidamente dos atores da época liberal, não raro no decurso de poucos anos. A fronteira é bem perceptível na maioria dos países: na França, passa por Antoine, Lugné-Poe, Copeau; na Alemanha, pelos comediantes da *Volksbühne;* na Rússia, por Stanislavski; na Itália, por Ruggero Ruggeri, Emma Grammatica, Maria Melato; na Espanha, por Maria Guerrero, Fernando Diaz de Mendoza. Vemos, em todos os países modernos e mais ou menos na mesma data (os últimos anos do século XIX), surgir um tipo de comediante para o qual a preocupação artística é parte integrante da existência social.

Não se trata aqui de ideologia estética denominada "a arte pela arte", embora tenha servido, às vezes, para que alguns comediantes se expliquem e justifiquem perante os críticos e o público. Trata-se de uma exigência de criação artística profundamente radicada na existência coletiva, de uma tentativa (quase sempre coroada de êxito) para encontrar os quadros sociais da expressão dramática e dar ao estilo de representação um significado que não se limite à expectativa imediata dos espectadores.

O ator, servidor exclusivo da arte, lutando para realizar a sua própria concepção dramática, é, primeiramente, um sacrificado, que se arrisca pela sua vocação e despreza o lucro comercial ou econômico. É certo que, estatisticamente, a maioria dos comediantes que vivem apenas para a criação artística é condenada a uma semimiséria, sendo a sua carreira dominada pela preocupação contínua de defender uma certa imagem da arte, a despeito das exigências de um mercado do espetáculo. A escolha feita

pelo ator coloca-o em situação difícil, até mesmo crítica, a menos que um público restrito de entendidos lhe dê apoio, como foi o caso de Lugné-Poe, ou que os poderes públicos esclarecidos lhe confiem um teatro, como aconteceu a Vilar e a Barrault, ou ainda que o êxito lhe atraia públicos numerosos, como no caso de Jouvet. Mas a morte desoladora de Dullin, a vida sórdida dos Pitoëff ameaçavam sempre aquele que se sacrifica pela arte sem fazer nenhuma concessão.

Os esforços de Lugné-Poe para defender Ibsen no teatro do Œuvre são característicos. Deixemos de lado as primeiras interpretações: *Rosmersholm, Un Ennemi du peuple,* são representados por Lugné-Poe com uma intenção "simbolista" excessiva, prejudicial ao autor, contra a qual Georges Brandès, sicário apaixonado de Ibsen, protesta em 1897. Depois da ruptura com os simbolistas, Lugné-Poe apresenta Ibsen na sua simplicidade, mas sem buscar efeitos que poderiam levar qualquer outro autor ao sucesso. Durante os trinta anos de existência do teatro do Œuvre, a luta nunca será travada com outras perspectivas senão as da própria arte e isso se verificou com uma extraordinária constância. De 1893 a 1899, de 1919 a 1929, o Œuvre será a "casa de Ibsen". Mas Lenormand o acusa de trair sistematicamente as peças de sua preferência e vê nessa "deformação", nesse vício, um "desprezo pelo público" e pelos efeitos acessíveis. [3] Decerto esse menosprezo do sucesso esvazia a casa: as representações de *La Dame de la mer* são feitas perante um público de quinze pessoas em média. O ator se comporta como um visionário que deseja a todo custo impor a sua interpretação e o sonho que o alenta. Sem dúvida os "cadernos de condutas", legados pelo ator à sociedade dos autores dramáticos, deixam transparecer uma crescente tendência para o realismo. Mas se essa transformação do talento de Lugné-Poe lhe permite abordar obras como as de Kaiser (*Le Feu à L'Opéra*), de G. B. Shaw (*La Profession de M.me Warren),* de Crommelinck *(Le Cocu magnifique),* por outro lado o rigorismo estético não faz nenhuma concessão. Lugné-Poe prefere usar amizades políticas (como as de Waldeck-Rousseau), para ajudar o seu teatro, a ceder a tentações que classificaria de vulgares. A curva de sua carreira é dominada por essa intransigência estética. [4]

Há tendência análoga em Jacques Copeau. Quando o crítico de *La Grande Revue* (em que ele sucede a Léon Blum) e da jovem *Nouvelle Revue Française* enfrenta o palco com *Os Irmãos Karamazov* (em que põe a descoberto também Charles

Dullin), e depois abre o Vieux-Colombier em 1913 com *Une femme tuée par la douceur,* de Heywood, não é um ator que se lança à busca do sucesso, é um artista que, desviando-se das condições propícias ao sucesso, subordina a sua carreira às exigências da sua arte. Em uma crônica da *Nouvelle Revue Française* de 1909, contrapõe o comediante verdadeiro às "pessoas de ofício", desejosas de "se corromperem na multidão", através das quais "tudo que se refere ao teatro fica logo diminuído, deformado, corrompido". [5] Contra a "industrialização desenfreada que, cada dia mais cinicamente, degrada o nosso palco francês e afasta o público culto, o monopólio da maioria dos teatros por um punhado de pândegos assalariados de mercadores descarados", ele pretende criar um lugar privilegiado, onde se possam "produzir obras fortes". Esse lugar que será o Vieux-Colombier, cuja inauguração é assim anunciada por Copeau, tornará possível "restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza". Essa obra exige desinteresse e sacrifício permanentes à criação, que se não deve confinar numa elite, mas encontrar novos públicos. [6] Explicando o que será o funcionamento do Vieux-Colombier, contrapõe o seu teatro aos do "boulevard", pertencentes às grandes *vedettes,* que impõem aos diretores despesas ruinosas, falseiam o equilíbrio da interpretação, chama para si todo o interesse que o público já não tem pela peça e reduzem o talento do autor a simples condição de proporcionar-lhe oportunidades de vencer. [7] Tendo diante de si as quinhentas cadeiras do Vieux-Colombier, Copeau não pretende ceder a nenhuma preocupação comercial. E esses lugares são "os mais baratos de Paris", com um sistema de assinaturas que permite reduzir os preços e garantir a volta de espectadores.

A partir desse momento, a ação de Copeau, abstraindo-se a missão de propaganda feita nos Estados Unidos de 1917 a 1919, a pedido de Clemenceau, será determinada pelo desejo de apresentar obras e formar comediantes. Com Jouvet, Suźanne Bing e outros consagra-se à tarefa de apresentar obras de valor ou, pelo menos, oferecidas ao público com a preocupação de rigor que caracteriza a busca da autenticidade — *La Nuit des rois, Le Paquebot "Tenacity",* de Vildrac, *Les Fourberies de Scapin, Le Misanthrope.* É um combatente que renova a coragem de seus amigos — "não é a primeira vez que vocês imaginam que tudo está perdido" [8] — antes de fechar o seu teatro em 1924, sem ser obrigado a isso, mas para ter uma "aposentadoria" e consagrar-se à renovação dos seus meios de expressão, com a sua *troupe* e os seus discípulos. Aquele que foi chamado por Georges

Lerminier de "jansenista do teatro" não pode contentar-se com o sucesso parcial do Vieux-Colombier. "Aposentadoria que não é a de um diretor que ficou sem dinheiro... nem a de um senhor que nada mais tem a dizer", mas "uma reação do meu instinto de conservação". [9] Sabe-se que Copeau revelava também uma vocação religiosa nascente, cujo alcance mais amplo o invadia pouco a pouco.

É único sem dúvida o caso de Jacques Copeau, para quem a exigência da arte se torna a obsessão fundamental e absorve o próprio teatro. Se há um domínio da vida coletiva em que "a evolução capitalista acaba por reduzir ao mínimo a importância da função que constitui a razão de ser da classe capitalista", como diz J. Schumpeter, esse domínio é sem dúvida o das artes. [10] Contrariamente a todas as previsões e definições, o mercado estético nas sociedades contemporâneas foi dominado por motivos e atitudes em que não se verificava nenhuma procura de lucro, sem que por isso as pessoas atuantes ficassem reduzidas ao papel de "mercadorias". Bem ao contrário. Jacques Copeau é muito menos sujeito às exigências comerciais do que Frédérick Lemaître o fora no seu tempo. E as decisões sucessivas que constituem a sua carreira são ditadas por uma vocação estética absoluta, a qual se exercita com uma força de determinação maior do que as coações econômicas. Isso não é característico apenas do teatro. Sabe-se que o movimento da N.R.F. quis também fugir ao determinismo do sucesso do público.

É certo que Copeau não era *pobre,* como também não o eram Gide ou Martin du Gard. As possibilidades financeiras de que gozavam eram suficientes para protegê-los contra a miséria ou o desespero. Quando Copeau deixa Paris, é para ir residir no castelo de Morteuil, na província de Saône-et-Loire. As *tournées* que ele empreende pela Europa com os seus discípulos, os projetos de construção do teatro que ele inventa, contam com apoio financeiro. Para outros, a determinação estética da carreira terá como resultado apenas um êxito eventual junto a públicos cultos e avisados, como é o caso de Vilar ou de Barrault, ou a miséria e a solidão, como acontece a Dullin ou Pitoëff.

Desde a sua estréia no Vieux-Colombier, ao lado de Copeau, Charles Dullin, que compartilha com o seu mestre um idêntico desprezo pelas formas comerciais do teatro, modela a sua carreira de ator pelas suas exigências artísticas. Se o Atelier é uma companhia fundada sem recursos em 1921 que realiza improvisações plásticas, a partida da *troupe* para uma aldeia de Seine-

et-Marne, perto de Château-Landon, em Néronville, assinala, desde o início, um período de meditação que leva ao sucesso de *A vida É um Sonho,* de Calderon, que Copeau leva no Vieux-Colombier, arcando com os respectivos riscos. A locação do teatro Montmartre da praça Dancourt, por uma sociedade cooperativa de comediantes e espectadores, e a instalação da *troupe* nessa sala, que será depois o teatro Atelier, não acarretam nenhuma mudança nos hábitos do ator. Aliás, os preparativos de Néronville, apesar do êxito de *A Vida É um Sonho,* esgotam todos os recursos. É o fracasso de *Huon de Bordeaux;* de 1924 a 1931, representando *Chacun sa vérité, Tout pour le mieux,* de Pirandello; *Corilla,* de Nerval, *Je ne vous aime pas, Le Joueur d'échecs,* de Marcel Achard; *Volpone,* de Ben Jonson; *Ricardo III,* de Shakespeare; *Patchouli, Atlas Hôtel, La terre est ronde,* de Salacrou, e numerosas peças antigas e modernas. Dullin mal consegue dar vida ao seu teatro. Recusando qualquer concessão, experimenta uma espécie de vertigem em face do sucesso, como aconteceu em 1928, quando o êxito da peça *Pássaros,* de Aristófanes, é tal que o comediante não pode mais representar novas peças e o lamenta; e como se verificou em 1939, quando *Volpone,* criada com os últimos recursos financeiros do comediante, consegue uma vitória estrondosa, que desespera também o chefe da *troupe.* Dullin quer deliberadamente fugir ao sucesso, de tal maneira que às vezes a vontade "jansenista" prejudica a própria criação cênica.

Mas a vida do teatro leva Dullin a especulações mais difíceis: no teatro Paris em 1940, no teatro de Sarah-Bernhardt, depois teatro da *Cité,* em 1941. É aí que encena novamente *A Vida É um Sonho,* de Calderon, cria *Os Amantes da Galícia,* de Lope de Vega, *Le Mouches,* de Sartre, *Le Soldat et la Sorcière,* de Salacrou, antes de ser expulso desse teatro pelo *deficit* de suas finanças. Nessa época, Dullin manifestava no trabalho a mesma indiferença pelo dinheiro, usando no inverno um sobretudo leve, extremamente curto, incansável, obcecado pelo desejo de criar, de melhorar, de formar atores, revelando a preocupação exclusiva de captar a essência poética da realidade dramática. Ajudando jovens atores a encontrar a sua expressão própria, gostava de despertar neles uma necessidade por assim dizer ética, não somente "para ter assegurado um lugar ao sol", como costumava dizer, mas também para "arrancar-nos à força da rotina de todos os dias". A aprendizagem das técnicas do corpo, de que voltaremos a falar, correspondia aqui a uma educação moral e esté-

tica do ator: Dullin formava antes o ser psíquico do que o técnico da representação dramática e isso ainda com maior obstinação porque tinha, por outro lado, o máximo desprezo pelas coações financeiras. [11]

Para a maioria daqueles que freqüentaram Dullin nessa época, o ator representava a substância mais concreta e mais viva do teatro. Irradiava uma força e uma generosidade excepcionais que davam à expressão dramática uma significação social muitas vezes desconhecida. A questão era sempre fazer compreender, explanar, servir à poesia de um autor, estabelecer entre o público, transformado em ouvinte engrandecido e exaltado, e a obra imaginária uma circulação direta e fecunda. O trabalho de palco revestia-se aqui de uma significação *total,* uma vez que procurava reunir as possibilidades da arte e as da psicologia para inseri-las em uma conduta social concreta, capaz de despertar a espontaneidade e a efervescência criadora dos grupos de espectadores.

Serge e Ludmilla Pitoëff, educados na mística apaixonada de Chekov, também nunca admitiram que as preocupações comerciais tomassem a frente das necessidades da arte. De 1919 a 1939, de ano para ano, em Paris, desde o teatro das Artes, onde representam Lenormand, até a comédia dos Champs-Elysées onde representam Strindberg, Chekov e sobretudo Pirandello, que revelam ao público parisiense com as célebres representações de *Seis Personagens em Busca do Autor* em 1923, depois no teatro Mathurins e novamente no teatro das Arts e no Œuvre, a sua carreira se orienta pela preocupação única de um respeito incondicional à vontade latente que se contém nas peças que escolheram. "O público que nos vinha ver se engrandecia conosco. De um punhado de amadores e precursores, veio a ser o que se chama de público intelectual." [12] O próprio ator cria aqui o seu círculo de espectadores, suscita o interesse estético que domina a sobrevivência econômica da experiência.

Aliás, é uma experiência sempre ameaçada. "Como conservar o nosso jovem teatro, como não parar, quando as dificuldades financeiras se exacerbam contra nós, quando a crise nos ameaça de morte?" O remédio não tem nada de financeiro. "Buscaram-se muitos remédios, o melhor é o do domínio dos sonhos", na criação que prossegue e que acaba encontrando o seu quadro social e o seu contexto material. É uma experiência que leva os Pitoëff à ruina e à pobreza, porque, mesmo reagrupados com Dullin, Jouvet e Baty no célebre Cartel — único esforço econômico razoável esboçado por uns e outros — as dificuldades

não cessam. Mas o público que se formou nesse momento revolucionou o teatro na França e, acima do fracasso final de Dullin ou dos Pitoëff, tornou possível o sucesso de Jouvet depois da guerra, de Barrault ou de Vilar.

Nesse sentido, os Pitoëff se sacrificaram a uma determinada vocação do teatro: "é para a realização cênica secreta que a *mise en scène* se encaminha".[13] E a manifestação social dessa verdade estética domina a existência econômica do ator.

Ao "misticismo da tecnicidade" que reina na maioria das sociedades modernas, o ator pode responder com uma mística da criação artística.[14] Em um mundo que dizem dominado pelas exigências econômicas, a atitude do ator introduz a imagem do poder incontestável que o homem pode, assim, ter ao seu dispor, sem o saber, e das múltiplas possibilidades de intervenção da liberdade em uma vida coletiva que lhe parece resistir.

## *O Ator Diretor*

As novas relações entre a arte e o ator transformam o estatuto do comediantes: na maioria dos casos, não é apenas um ator que aluga a sua presença e o seu estilo, freqüentemente ele é também um diretor. A sua essência de comediante irradia assim intuições que vão secundar as obras dramáticas, modificá-las na sua expressão e na sua existência recriada. Se o ator já não é quase nunca autor, pelo menos assume a maior parte das outras funções relativas à prática do teatro.

Stanislavski, na Rússia; André Antoine, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Serge e Ludmilla Pitoëff, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, J.-M. Serreau, Gérard Philipe, na França; Gordon Craig e Laurence Olivier, na Grã-Bretanha; Ruggero Ruggeri, Sergio Strehler, Paolo Grassi, na Itália; Fernando Diaz de Mendoza, Margarita Xirgu, na Espanha; Paul Green, Margarete Webster, Orson Welles, nos Estados Unidos — são todos ao mesmo tempo atores e diretores. A concepção dramática dos atores da época precedente, que chamam a si os conteúdos da peça que representam, é substituída por uma concepção de "afresco", na qual o comediante se situa num conjunto cujos elementos essenciais ele próprio constrói.

Parece tratar-se de uma extensão da vocação artística do comediante, mas na realidade a amplificação da função de ator

para o diretor e produtor constitui algo muito diverso: um esforço demiúrgico para subordinar à vontade do homem que representa comportamentos imaginários todos os ofícios do palco, todas as formas de prática de teatro. Quando avaliamos o papel do diretor no teatro, e mesmo o seu papel nas sociedades contemporâneas, ficamos surpresos de ver quantos atores procuraram impor as suas idéias na elaboração geral de toda a linha cênica, a tal ponto que se podem contar os poucos diretores estritamente diretores, como Piscator, Meyerhold, Jessner, Baty, Peter Brook...

Isso se aproxima de uma visão global do teatro, de uma vocação absorvente que tenta encontrar nos princípios da representação os elementos de toda a construção cênica. Louis Jouvet, em *Le Comédien désincarné,* vê a origem dessa amplificação da função do ator na "vocação dramática comum a todos os homens, instinto que os leva a 'dramatizar', a se dramatizarem a si próprios e a dramatizar o que os cerca, cujo sentido nunca atingem, não chegando a participar"... [15] O texto poético "só tem sentido quando é declamado, pronunciado, no palco ou alhures", já que se trata de personalizar um texto poético, dar-lhe um sentido. O gênio do comediante consiste em estender os elementos da representação teatral aos limites de uma ação coletiva, de uma companhia: a sua arte consiste, pois, em encontrar a "transcrição física de um texto", da qual o chefe do grupo será o principal agente. Indagando, em *Ma vie dans l'art,* sobre as condições da criação dramática no Teatro Artístico de Moscou, Stanislavski estabelece, com Nemirovitch-Dantchenko, uma disciplina estrita, que para ele deve ser tanto mais rigorosa quanto é certo que deve propiciar a execução coletiva do ato criador. É o comediante que arrasta, é ele assim um servidor que, partindo da sua intuição de representação teatral, leva consigo um grupo à realização social de uma tarefa estética. [16]

A *"troupe"* se reveste aqui, portanto, de um sentido muito diferente do que teve nas sociedades monárquicas. No palácio Bourgogne, no Marais, para os Comediantes Franceses, na Companhia do Amiral, no teatro de Drury Lane, para Goethe em Weimar, tratava-se de um grupo escravizado à necessidade de divertir uma elite ou um soberano. Essa tarefa de divertir se sobrepunha a qualquer outra consideração, embora o chefe da *troupe* pudesse decidir sobre a escolha das peças, impor as suas idéias sobre a representação e os trajes, apresentar a sua obra, mas não mobilizar as energias coletivas para a realização de um determinado ato estético. O "nós" dos atores não tem o mesmo

sentido nas companhias teatrais das sociedades monárquicas e nas de hoje, pois agora se trata da atividade comum de um grupo de homens e mulheres submetidos a uma vontade compartilhada, cuja fonte reside na iniciativa de um só.

Feliz transposição dos sinais: o ator orienta, no seu conjunto, a construção cênica, enquanto cem anos atrás era enriquecido por ela e só se impunha pelo engrandecimento exagerado do seu ser, que ficava monstruoso. Aquilo que Frédérick Lemaître colhia na personalidade simbólica de Macaire e impunha aos seus públicos, Copeau, Pitoëff ou Vilar o transpõem: a *troupe* cristaliza o ideal de uma arte que já não se realiza na "solidão do gênio". Entre os sinais que pesam sobre o comediante, desaparece o da figura do homem arrasado pela fatalidade, mesmo ilusória; o comediante tenta formular uma verdade coletiva que corresponde a uma interpretação da pessoa humana na obra dramática e pela obra dramática, escrita ou em vias de ser elaborada. O homem-ator cresce e triunfa na *troupe*, que exalta e encoraja. A sua direção não é técnica, nem é somente econômica, se impõe; é na sua essência uma atividade psíquica coletiva: "Entre o palco e a sala de espectadores, entre a companhia e o público", diz J.-L. Barrault, "representa-se um *Ato,* cujo símbolo é o ato sexual, isto é, o desejo e o amor." [17] Resultando essa realização erótica da penetração de um psiquismo coletivo em expectativa por um simbolismo agressivo e significante, exprime a vontade de um homem, compartilhado por um grupo dominado, de modo que ele se torna significativo e informa, assim, o ser coletivo do grupo que trocou o seu dinheiro por um consumo de volúpia. Animador de uma *troupe* e criador de um espetáculo, o ator já não é apenas o intérprete, como acredita uma opinião vulgar que faz da criação um ato mágico. Ele age, constrói, modela, configura a criação viva e canaliza, ao fazê-lo, a espontaneidade criadora dos grupos e das coletividades.

Imperialismo estético que Vilar expressa com estas palavras: "não é a imaginação do diretor que deve impor aqui a atitude de um personagem. Este, suficientemente despido, deve ficar *aberto* à imaginação do público". [18] O diretor apresentaria apenas símbolos fechados, que somente o ator, assumindo a sua função imperialista, abriria. Não é ele o único que pode apresentar a imagem da pessoa humana, impor significados que, inseridos numa ordem, definem a realidade social e cultural? Na sua maioria, os comediantes diretores partem da idéia do que *pode* o ator não somente no âmbito da *troupe*, que congregam e

dominam, mas também no público que fecundou. A sua perspectiva estética não é a do autor, nem do diretor que nunca "subiu ao palco": é a do ânimo passional, que mescla os significados impostos à *troupe* para lançar o sentido respectivo ao público. Dupla transferência que corresponde à experiência mais profunda do ator nas sociedades de hoje. Marc Beigbeder insiste justamente sobre esse papel do ator na teatralidade contemporânea, evocando alternadamente a ação de Blin, Vilar, Ivernel ou Barrault. [19]

Ninguém expressou com mais clareza do que Pitoëff as invenções do ator-diretor. Isso se deve, sem dúvida, ao próprio contexto da sua irradiação ativa, uma vez que é a sua própria família que ele leva à ação estética coletiva. Pelo menos essa realização decorre da vocação de um ator, que penetra como ator as peças que representa.

Falando de *Macbeth,* Pitoëff afirma que lhe é impossível não evocar ao mesmo tempo *Hamlet* em virtude da percepção de ator que ele adquiriu numa e noutra peça: "Se em *Hamlet* o pensamento cria a ação, em *Macbeth,* ao contrário, a ação faz surgir o pensamento." Por isso a direção obedecerá a essa impressão de comediante, que quer impor em *Macbeth* a imagem de um homem que luta com a vida em geral e para quem a realização de seus projetos significa menos do que a luta que o contrapõe à existência em geral. Se o outro elemento da sua vida real é a feminilidade, que lhe transmite a sua força dominadora, pelo menos a sua paixão se realiza nesse cenário, imagem única, imagem onírica de uma matriz sombria ou de uma caverna digna de Piranèse que o regente cênico inventa prolongando a sua própria intuição de ator. É certo que esse projeto de *Macbeth* não aparece em 1921, porque Pitoëff não quer prejudicar Jacques Copeau que sonha em montar essa peça no Vieux-Colombier e por isso mesmo o que ele diz a respeito é mais impressionante. [20]

A mesma tendência da intuição da representação do ator, que se expande em ação dramática e em trabalhos de encenação, se afirma também quando Pitoëff fala de *Roméo,* peça para cuja representação ele contesta a "pequena distração do diretor" e as maquinarias que apagam a verdade do herói, de que o ator é o único detentor. Também aí o cenário é a projeção dessa intuição central sobre o ambiente e a ação se cristaliza em paisagem, em lugar cênico que o reflete claramente "num cenário depurado, enquanto o ator, que dá vida ao texto, se torna rei". E essa realeza nunca foi tão bem expressada pelos Pitoëff como ao repre-

sentar Pirandello. Em 1922, *Seis Personagens em Busca de Autor* lhe permite afirmar justamente as suas intenções de ator chefe de *troupe* e encenador, provocando a inquietação de Jacques Hébertot, diretor da Comédia dos Champs-Elysées, e do próprio Pirandello, chamado às pressas para pôr termo ao debate. É sabido o que se seguiu: o entusiasmo do escritor pela criação do ator, a consonância das suas vontades e a colaboração que daí resultou. A ambigüidade entre o real e o imaginário, cujas formas Pirandello quisera materializar, encontra na interpretação de Pitoëff e nas suas conseqüencias cênicas uma expressão social que realiza as intenções artísticas comuns ao autor e ao comediante. "Identificação do ator com o personagem", que explica também o sentido profundo de *Esta Noite se Improvisa* e de *Henrique IV*.

É provavelmente com Chekov que Pitoëff atingiu o ponto mais alto dessa criação lúdica do drama que, partindo do cerne dinâmico do comediante, se irradia para a representação inteira. Para *La Mouette,* Pitoëff sabe que deve representar o drama da aspiração artística contida na ganga sufocante de uma sociedade provinciana. Essa aspiração não deixa de lembrar a do ator, cujo estetismo, indo além do que habitualmente se chama estetismo, corresponde à nostalgia de uma liberdade, de que é a correlação mais viva se não mais explícita. *La Mouette* será, portanto, depurada de toda construção cênica, apresentada na sua simplicidade nua, que serve de quadro à representação dos atores, os quais detêm a significação primordial. Não há nada de comum com a famosa e mitológica pureza clássica que resulta de um luxo elevado ao ponto mais abstrato de sua forma. Essa simplicidade é a da expressão da representação na sua ânsia de expressar-se sem se mascarar sob significações secundárias. A obra se valoriza só pelas intenções da criação corpórea que impõe à figura imaginária os elementos da autenticidade — a única capaz de agir sobre os públicos.

A capacidade que tem o ator de absorver os ofícios do palco, de impor-se na prática do teatro, aparece ainda mais nitidamente quando o comediante e o autor colaboram realmente e quando o segundo segue as injunções ou sugestões do primeiro. Foi o caso de Giraudoux, que encontra em Jouvet não somente a imagem de um papel mas também o princípio de uma síntese do sério e do cômico em que se cristalizou a sua poesia. Os personagens criados por Louis Jouvet, do mendigo de *Electra* ao cavaleiro de *Ondine* e de Siegfried a Ulysse de *La guerre de Troie n'aura*

*pas lieu,* definem um gênero de homem observador que se distrai e enternece com o real, que confere à obra essa distância característica de Giraudoux: o personagem destacado, "distanciado", dir-se-ia, do conteúdo do enredo que o leva, dispõe de duas cores simultâneas a da seriedade empenhada na ação, a do comentário poético sobre essa ação. A uma e outra o comediante inspira essa presença que representa a lucidez, o cinismo, a insolência e a tristeza, sem parecer prisioneiro das realidades implicadas pelo enredo. Na seqüência das peças que saíram dessa coloboração, a ênfase do personagem, distante, de humor enternecido, feito de piscadelas e alusões, permite a elaboração de um gênero de peça inteiramente dominado pelo papel representado. O ator inspira ao autor não somente um personagem ou um tipo de papel teatral, mas uma presença e uma idéia dramática que organizam a peça inteira.

Basta seguir as indicações fornecidas por um dos melhores educadores de comediantes que existem hoje, Michel Saint-Denis, que, após ter organizado e dirigido na Grã-Bretanha uma escola por insistência do encenador Tyrone Guthric, depois de Old Vic, prosseguiu em seguida a sua atividade na França, em Colmar, no C. D. E. Certamente Michel Saint-Denis refere-se à experiência do seu mestre J. Copeau, mas o que ele quer inspirar lhe é próprio: trata-se de formar atores juízes de seus papéis e capazes de reproduzir "a verdade do estilo escrito" com o seu corpo, todo o seu ser, capazes de se tornarem os suportes corpóreos de um *sentido.* [21] As disciplinas que ele enumera são os aspectos de uma ascese que deve elevar o comediante ao nível do artista criador, não para rivalizar com ele, mas para servi-lo. Nenhum dos elementos que sugere pode ser separado dessa intenção única: tornar o ator capaz de interpretar uma peça, da qual ele se torna o apoio cênico, e de realizar a síntese de todos os meios do teatro postos a serviço de uma vontade poética *escrita.*

Vê-se que a apropriação da função de diretor pela de comediante significa ainda mais do que a conquista de um papel por outro. É que o diretor é um personagem-chave de uma época que, por outro lado e em outras circunstâncias, faz não raro da política uma representação dramática. O monopólio de suas técnicas cria um problema mais amplo. Não se trata apenas de agir como diretor, mas fazer que a criação dramática dependa da interpretação que o ator dá de uma peça, partindo da sua experiência de representação. Nova direção na representação concreta dos comportamentos imaginários. Os conteúdos explícitos da obra

emergem das diversas significações corpóreas que o ator quer criar. Essas significações são muito mais explosivas, uma vez que a linha cênica é dominada pelo movimento centrífugo de determinada definição dos vínculos existentes entre um corpo e o ambiente em que se encontra, entre um ator e a sua função.

## *O Ator Empresário de Espetáculos*

O fato de o comediante tornar-se o empresário do produtor de espetáculos decorre naturalmente do seu papel de diretor e animador. Mas não se pode dizer que as suas iniciativas econômicas, pelo menos no domínio privado, sejam modelos de êxito. As diversas formas de indiferença ou desdém pelo lucro material, a desordem no sistema de vida, não se coadunam necessariamente com uma verdadeira eficiência no domínio do comércio e dos negócios. Existem diversos graus nessa tentativa de intervenção no mercado dos espetáculos, correspondem aos meios de que dispõem os atores, quer consigam interessar financiadores para uma operação pouco rendosa e sujeita a muitos azares, quer atraiam o apoio de um mecenas, ou ainda que congreguem os espectadores em associações cooperativas ou obtenham dos poderes públicos uma ajuda eficaz.

Quando Stanislavski decide organizar com Nemirovitch-Dantchenko o *Teatro Artístico Acessível*, tenta colocar-se sob a proteção do conselho municipal de Moscou, sem encontrar nenhuma compreensão. À procura de subvenções particulares, os dois homens fundam uma sociedade anônima, com a contribuição de modestos mecenas, representantes de profissões liberais e assinaturas. O capital inicial é de uma exigüidade notável: 28.000 rublos (70.000 francos de 1898); mas o teatro pelo menos se insere na *intelligentsia* russa, apesar de um "povo" difícil, se não impossível, de ser impressionado naquela época. É graças ao mecenato de um industrial, Savva Marozov, que se pode garantir a adaptação do prédio situado na travessa Kammerherr, que não se chamava ainda a rua do Teatro Artístico. Nina Gourfinkel lembra a figura do estranho "déclassé" (homem sem classe definida) que era Marozov, possuidor de fábricas em que a exploração dos operários era elevada ao extremo e, ao mesmo tempo, financiador de fundos para movimentos artísticos e revolucionários. Máximo Gorki não utilizou esse personagem hesitante, inquieto, atormentado pela má consciência, sem o qual os su-

cessos de Stanislavski teriam sido impossíveis e as peças de Chekov nunca teriam sido representadas? Isso nos dá um exemplo e quase um modelo do financiador ou comanditário com o qual o comediante tem que tratar para realizar os seus projetos. [22]

De igual maneira procedem os Pitoëff, quando fundam o seu teatro na sala comunal de Plain-Palais, em Genebra, no ano de 1919. "Havíamos começado com cem francos emprestados por Ivan Pitoëff, quantia aliás que devolvemos, e estávamos agora cogitando de um fundo de garantia" — escreve André Frank. Auxiliado por alguns amigos mais afortunados que ele, Pitoëff emite um fundo de garantia de 10.000 francos, dividido em quotas de 100 francos e rendendo juros de 5% ao ano. Aceitam-se assinaturas. Essa sociedade funciona bastante tempo para garantir as primeiras representações da companhia, verdadeiro trampolim para o seu sucesso em Paris. Mas, apesar do triunfo de *Hamlet,* o fracasso da peça *Bas-Fonds,* de Máximo Gorki, leva a sociedade às portas da ruína, seguindo-se a proibição de *Medida por Medida,* de Shakespeare, pela polícia suíça em 1920. Pitoëff deixa Genebra. Em Paris esperam-no outras fórmulas que também não o levarão à fortuna. [28]

Em uma "carta ao diretor", publicada em *La Tradition théâtrale,* Jean Vilar discorre apaixonadamente sobre a função do administrador "que impõe uma ordem enquanto o diretor procura a sua". [24] E por essa época, mergulhado nas dificuldades financeiras que precederam a sua instalação no T. N. P., ele evoca "os mártires do teatro que em seu tempo não encontraram o instrumento, quero dizer o seu palco, e também o seu edifício teatral", em virtude de dificuldades econômicas insuperáveis. [25] Mas já pensa que o teatro se deve tornar um "serviço público", com o auxílio do Estado e do público.

Chegamos então ao que constitui a fórmula mais favorável ao ator empresário de espetáculo, que o deixa independente do sucesso ou do insucesso e, portanto, da má vontade dos acionistas apressados em ganhar crescentes lucros comerciais. É a fórmula da subvenção do Estado. A União Soviética adotou-a sistematicamente, em um contexto diferente daquele que se utilizara timidamente ainda para Dullin e em benefício do teatro de ensaios dirigido em 1937 por Raymond Cogniat. Essa fórmula tornar-se-á regra geral em muitos países europeus, e depois em certas "nações jovens", para suprir a contribuição de particulares que, no entanto, teve maior eficácia na Alemanha Ocidental, onde as companhias gozam de créditos consideráveis e livres.

Na França, o impulso dado pela administração foi decisivo. A ação da Sr.ta J. Laurent, subdiretora de Artes na secretaria de Artes e Letras, serviu de modelo para todas as intervenções do Estado nesse domínio. Instalando Touchard no Teatro Francês e Vilar no Théâtre National Populaire, criando os centros dramáticos regionais, a administração preparou uma definição do teatro como "serviço público", dando solução às dificuldades dos empresários de teatro que eram aqueles atores e permitindo a aventura da descoberta. [26]

A fórmula da ajuda estatal não é a única, como também não o é a da sociedade anônima. Existem outras possibilidades que realçam a importância do papel do artista, feito "homem de negócios" ou administrador, para garantir a criação dramática. A estética é capaz de suscitar condutas econômicas ou políticas que lhe são úteis. É uma das características da nossa época...

## *O Ator "Vedette"*

Hoje em dia, o ator é também uma *vedette,* resultando isso da transformação dos meios de informação que dominam a criação da pessoa humana na vida moderna. Os jornais, a televisão, o cinema podem apoderar-se da figura de um comediante e dar-lhe a irradiação que impõe a condição da *vedette.* Certamente, Rachel ou Frédérick Lemaître foram celebrados e tão célebres quanto podiam sê-lo na sua época, mas nunca foram *vedettes.* A atriz, o ator do século passado são modelos, mas pela sua própria personalidade.

Contrariamente a essa realidade do século XIX, o cinema, a televisão, os jornais, a imensa técnica de imagens moderna subtraem a essência do ator à literalidade de sua representação, impõe-lhe uma segunda humanidade, mais rica em símbolos, cujo princípio reside no poder de comunicação que implica. Atividade lúdica levada ao paroxismo, como pensa Roger Caillois, criação de uma dupla personalidade que seduz, fantasma de uma pessoa imaginária mais real que a primeira, como pensa Edgar Morin, a criação das *vedettes* é uma manifestação social ativa. [27] É mesmo uma das manifestações sociais mais comprovadas da nossa época, na medida em que essa criação viva ultrapassa o âmbito do espetáculo para interessar também a política, como o provam uma eleição americana, o culto da personalidade na União Soviética, o fascínio exercido por Hitler, Mussolini e pelos diversos dita-

dores dos países que constituem a terça parte do mundo. Trata-se finalmente de um "mito da pessoa".

Sem dúvida o termo "mito" é confuso. Ora é usado num sentido por demais vago, para designar a resposta a toda espécie de dificuldade que afeta a vida cotidiana, ora designa tipos de crenças acrônicas das sociedades arcaicas. Nas sociedades modernas, dominadas pelo sentimento coletivo e individual da intervenção criadora, sempre possível, da vontade e da liberdade humana, a palavra já não tem o mesmo sentido. Quer se refira a uma situação, a uma determinada estrutura, quer se trate de um mito de pessoa, as duas possibilidades são inerentes ao sentimento recôndito mas sempre presente de uma ação criadora do homem sobre a sociedade. Esse engrandecimento da pessoa é também uma exaltação da emoção que ela encerra, uma exaltação coletiva dos comportamentos que implica. Essa exaltação é um consumo e uma apropriação imaginária do poder de gozar e experimentar emoções desconhecidas. Assim é que Gérard Philipe, feito *vedette* e continuando a ser grande comediante do teatro, foi a origem de um mito, sem o ter provocado expressamente. Embora permanecendo indiferente a essa lenda, deu início à proliferação simbólica de uma projeção de sentimentos e paixões que exaltavam a elegância, a paixão dominada, revelavam um certo encanto que, correspondendo menos à encarnação dessas qualidades do que a determinada expectativa do público, visava a sentir o mundo sob esse aspecto de ternura e ardor de adolescente. [28] Não se trata somente de duplicação de personalidade, embora esta exista. Trata-se também de oferecer um símbolo de experiência sempre possível, recuperável em qualquer momento pelo ser vivo normal ou vulgar.

A análise deve ir além e encontrar nessa criação geral de mitos pelos *mass media* um aspecto do consumo transbordante, do desperdício que Marcel Mauss e outros etnógrafos, como Lehmann, descreveram com o termo "*potlatch*". Até certo ponto a exaltação de uma figura muito célebre de comediante, independentemente dos filmes em que trabalha, corresponde a uma participação exaltada e generalizada, do anseio de aproveitamento geral da existência por todos os membros do corpo social. Roger Caillois teve, portanto, razão quando comparou a festa e o culto da *vedette*, porque é o mesmo impulso coletivo que procura num e noutro caso realizar uma fusão das consciências numa mesma concretização coletiva. [29] A imagem e o símbolo expressam então a luta contra as injunções sociais e técnicas diversas que vedam

essa participação — a existência de classes, o distanciamento dos homens entre si, a inelutável lei do número resultante da diversidade da população, as disparidades decorrentes das técnicas, a oposição de ideologias e crenças. O engrandecimento simbólico da *vedette*, essa expansão de emoções que suscita, é pois o apelo a uma participação psicossocial levada ao extremo, o excesso da experiência e da emotividade, a realização de uma comunhão real.

Quando o ator participa desse excesso, quando chega a criar em torno de si (e ele não pode deixar de ser um tanto conivente) esse "mito de pessoa" que se expressa por uma proliferação de sinais, uma prodigalidade exuberante de imagens de participação, a sua arte não é falsificada em nada, contrariamente ao que se poderia pensar num julgamento sumário. Assim como não é concebível que esse êxito sobrevenha a um comediante sem talento (mesmo no cinema), também os elementos que compõem a sua substância estética de criador de figuras imaginárias não sofrem alteração pelo acréscimo que lhes acarreta a multiplicação das imagens. O talento de Jouvet nunca se modificou pelo fato de se ter tornado um ator conhecido no cinema e somente as circunstâncias em que se envolve são responsáveis por esse declínio aparente, ou então o julgamento categórico e confusamente *apriorístico* que desvaloriza o cinema em favor do teatro. Se as situações modelam o ator, no cinema, como observa Edgar Morin, a projeção desses acontecimentos sobre o ator envolvido parece lançar uma sombra passageira, aliás de todo ilusória. Pelo menos Jouvet, ator de cinema, é induzido a *representar* Jouvet, a construir a figura *de um* Jouvet cuja máscara se obtém pela abstração de todas as características que, no teatro, são inseparáveis dos personagens. Gérard Philipe elaborou, de filme para filme, uma imagem abstrata de Philipe, jovem que se enamora pela primeira vez e enternece com os elementos significantes mas residuais de *Calígula* ou do *Prince de Hambourg:* grande absorção de sinais, que acarreta uma participação mais intensa, mas também uma simplificação da imagem da pessoa. As "massas" têm uma percepção original do espaço e do tempo e a riqueza das comunicações que sugere corresponde a um esquematismo abstrato, a uma ênfase do caráter estereotipado dos sinais. Gérard Philipe *cria* o apaixonado ou o herói impulsivo, em revolta contra uma ordem absurda; Jouvet *cria* o contemplador cínico e divertido da realidade; Laurence Olivier *cria* o alucinado cruel, dominado pelas instâncias misteriosas do inconsciente; Orson Welles *cria* o aventureiro ou o monstro de premeditações metafísicas.

Sem dúvida, atrás da máscara legendária de Philipe há Calígula; a de Jouvet encobre Arnolphe; a de Olivier, Hamlet; a de Welles, Macbeth: o sinete da criação dramática essencial encerra o conteúdo das significações quando se trata de um artista cuja estréia foi célebre no teatro. Tudo isso se deduz por abstração, empobrecimento relativo dos sinais utilizados no palco, mas não provoca nenhuma degredação, porque o engrandecimento do personagem típico, pelos *mass media* e pelas diversas projeções do público, resulta de uma racionalização utópica dos caracteres extraídos da representação dramática original e porque essa racionalização corresponde a uma classificação peculiar às sociedades industriais.

O acréscimo fantástico dos sinais de participação significa que as condutas efervescentes renovadoras não encontram sempre, nos elementos enrijecidos e cristalizados da vida social, o "aspecto cadavérico" das sociedades de que fala Marcel Mauss, os meios de se manifestarem e chegar ao florescimento do seu próprio ser. A desordem, que muitas vezes impera nos grupos e nas classes das sociedades modernas, pode manifestar-se pela ânsia de participações novas, inéditas, e pela formação de estados mentais e psíquicos cristalizados, que correspondem a diretrizes da experiência coletiva, orientada para uma participação intensa. Essas diversas "religiões" ou "cultos" da *vedette* não se prendem à magia nem à religião, pelo menos nas sociedades modernas, mas às "diferentes maneiras de ser ligado a um todo e por um todo social". [30] São aspectos de uma sociabilidade que se constitui em virtude mesmo das dificuldades, que tem a sociedade separada em grupos e em classes, de constituir uma participação viva e concreta.

Este é um fenômeno *distinto* do relativo à criação de um papel pelo comediante de teatro. Examinamos noutro livro, *Sociologie du théâtre,* uma experiência dramática particular enfrentada, no Théâtre National Populaire, no palácio Chaillot de Jean Vilar, por uma representação improvisada de *Lorenzaccio* de Musset perante um público de operários das fábricas Renault. [31] Antepusemos a percepção dos fatos dramáticos, como os apresenta o teatro moderno, percepção comparável à da história, à percepção dos estereótipos que implica uma identificação, correspondente a um aspecto da participação provocada pelas imagens cinematográficas. As reações do público, observado no curso dessa sessão, foram tanto mais impressionantes quanto é certo que se tratava de um público de espectadores não-prevenidos, dos quais a maio-

ria nunca entrara num teatro, tendo somente a experiência do cinema. Como se anunciara a representação do *Cid* com Gérard Philipe no papel de Rodrigue, os espectadores não teriam vindo para ver o ator em carne e osso, "representando o apaixonado" numa peça inequívoca? Os testemunhos recolhidos o provam, como o prova também a estupefação desse público diante da substituição do *Cid* por *Lorenzaccio* (Sylvia Montfort, tendo adoecido, não pôde representar Chimène). A descoberta de Gérard Philipe encarnando a função de um libertador ambíguo, desregrado, atormentado, hesitante, muito diferente em todo caso dos estereótipos geralmente admitidos, não deixou de provocar surpresa e incompreensão. Nenhum dos espectadores quis reconhecer o herói da sua expectativa na figura do libertino, que Gérard Philipe confessa em seguida ter representado com muito constrangimento para *aquele* público. A passagem dos estereótipos para o conjunto dos sinais complexos peculiares ao teatro se fez lentamente e depois de um esforço penoso, atestado pelas respostas coletivas ao longo da pesquisa. Estamos, sem dúvida, em face de duas representações da pessoa humana: uma que transborda por intensidade mas só manipula sinais simples, e outra que já não pode procurar uma participação generalizada (só reivindicada pelo cinema), mas torna explícita uma experiência complexa. Dissemos que o público encontrou nesse dia uma solução: compreender *Lorenzaccio* como uma sucessão de acontecimentos *históricos,* pelo fato de não poder encontrar no herói os símbolos ativos de uma participação afetiva e calorosa.

Nessa transição entre duas ordens de experiência está a diferença entre a atração da *vedette* e a compreensão do papel representado pelo comediante no palco de um teatro. Papéis sociais distintos, mesmo quando são encarnados pelo mesmo personagem. "Se o comportamento do homem no seu grupo social é tal que ele se pode tornar *objeto* para si mesmo", como observa George H. Mead, é com a *vedette* que esse processo atinge o seu auge. [32] O ator, levado pela multiplicidade das representações imaginadas, transformado por essa extraordinária prodigalidade de sinais imediatamente perceptíveis, senão de uma grande riqueza de conteúdo (porque perdem em intensidade o que ganham em acréscimo de difusão), torna-se para si próprio um personagem determinado que representa e repete em cada uma das suas intervenções sociais e estéticas. A *pose* e a dramatização contínuas a que se submetem as *vedettes* quando estão fora dos estúdios não são meras manifestações de complacência, como julga o "bom senso" vulgar,

mas uma exigência do mercado e, sobretudo, um aspecto da transformação do ser em *objeto*. Objeto utilizável, objeto de participação, capaz de criar relações que reforçam nos grupos as relações com o exterior, fundadas na atração sexual (o *sex appeal*), no amor, no ódio, na simpatia. E com isso aumentam a possibilidade de integração dos homens que participam dessas relações na sociedade industrial.

Quanto ao comediante de teatro, torna-se um *objeto* para si mesmo, mas em função dos papéis sucessivos que é levado a representar e que não consistem somente em suscitar participações superficiais mas também em explorar, em descobrir regiões possíveis da experiência coletiva e individual. É por essa razão que o comediante é, pela força dramática da sua representação, capaz de suscitar a existência de grupos de espectadores que formam verdadeiras unidades parciais, fundadas numa comunidade de atitudes coletivas, numa expectativa comum, cuja tarefa a realizar é a compreensão da obra, e que pode constituir um "quadro social estrutural". [33] Essa possibilidade se revela na atração que os públicos experimentam pelo comediante e na condição que ele representa; justifica a formação de entendidos, de amadores, núcleo ativo do Théâtre National Populaire, do Odéon, do Athénée, do Atelier, do Old Vic, do Piccolo Teatro etc.

Evidentemente, nenhuma lei fixa as possibilidades de cada um: Vilar, Barrault, Pitoëff, Dullin, Wilson, Blin não foram nem são *vedettes*. Mas Reggiani, Jouvet, Philipe, Terziaeff representam nos dois campos, utilizam os dois modos de expressão, sem que a linguagem de um seja afetada pelo outro. Pelo menos o comediante de teatro não se mantém nos confins desse mundo de imagens proliferantes e de comunicações intensas que sempre pode levá-lo entre os fantasmas atuantes da imaginação moderna.

## *O Comediante Engajado*

Já sobrecarregado de tantos sinais, o comediante, nas sociedades contemporâneas, chama a si também, voluntariamente, os símbolos da política e do "engajamento". A neutralidade política ou o anarquismo de seus antecessores tornaram-se-lhe estranhos: o fato de Talma ter sido forçado, a despeito da sua amizade com Napoleão e do seu passado revolucionário, a ler em público uma saudação dirigida ao rei, tornou-se um aconteci-

mento inconcebível, assim como o desinteresse pelos negócios públicos que se via num Frédérick Lemaître ou numa Eleonora Duse. E não se trata apenas de um serviço prestado à pátria (existem gravuras que mostram as atrizes da Comédia Francesa, durante o sítio de 1870, tratando dos feridos no vestíbulo do teatro transformado em hospital), nem de um entusiasmo nacional (é notório o espetáculo montado por Gémier para a glória da França), mas trata-se de um engajamento de partidário ou, com maior freqüência, ideológico.

A época contemporânea é marcada por duas opções ideológicas. Pelo menos, entre os anos de 1917 e 1950, estabelece-se em cada país uma fronteira em função da revolução socialista, do fascismo, do nazismo ou, simplesmente, das tentativas de transformações de estrutura, como o *New Deal* de Roosevelt. Stanislavski e atores russos optam, na União Soviética, pela participação na Revolução; no momento do nazismo, atrizes como Marlene Dietrich, recentemente "lançada" por Piscator, decidem partir para os Estados Unidos, como fazem os companheiros de Brecht e um grande número de comediantes alemães, ameaçados ou não pela leis raciais; na Espanha, Margarita Xirgu combate nas fileiras da Revolução; Maria Casarès, filha de um embaixador republicano, prefere estabelecer-se na França. Durante a ocupação hitlerista da Europa, numerosos atores em diferentes países desempenharão um papel considerável nos movimentos de resistência ou, o que já não é tão simples, recusam-se a representar. Mas alguns escolhem o campo oposto com a mesma veemência ideológica. Nos Estados Unidos, por ocasião da guerra da Espanha e do *New Deal*, muitos atores empenham-se nas milícias pró-revolucionárias. Depois da guerra, comediantes prestam adesão a partidos políticos, compartilhando as respectivas idéias e ação: mesmo as lutas políticas em favor da emancipação dos povos colonizados congregam comediantes.

Esse compromisso político do ator explica-se duplamente: por um sentimento de culpabilidade ou por um desejo de integrar-se em uma sociedade, como pelo anseio utópico de criar condições para uma comunidade fraternal. Com efeito, o comediante não pode ignorar a imagem que vastas camadas do público fazem da sua existência, imagem em grande parte herdada do século anterior: o comediante é um "monstro sagrado", ao qual é inútil pedir que pense ou aja; é um elemento do mercado inteiramente à disposição do público a que serve sem discernimento. Contra o estereótipo, o ator protesta em nome de uma definição moral

da sua função. O fato de ele sentir-se um "privilegiado" ou experimentar muitas vezes uma espécie de culpa em relação às classes desfavorecidas pressupõe uma tomada de consciência, inconcebível um século atrás. O ator, com ou sem razão, pensa que pode servir de modelo ao público aderindo a uma ideologia particular e que essa ideologia é uma maneira de respeitar o público. Na realidade, as relações são mais complexas e é necessário levar em conta também a pressão de fato exercida por essa ideologia no próprio público e em alguns de seus representantes; o estado geral das crenças políticas; a força da injunção que exercem sobre o ator os grupos de comediantes organizados; o grau da sua notoriedade ou da sua glória, que lhe permite (se ele goza de uma verdadeira glória) tomar todas as posições que deseja, enquanto esses compromissos não acarretam uma intervenção do controle social mais forte do que ele próprio. Permite-lhe, outrossim, se dispõe apenas do reflexo do prestígio que se atribui coletivamente ao comediante, participar diretamente da vida pública. As discussões políticas nos camarotes ou nos cafés próximos aos teatros, as participações em comícios e desfiles, as assinaturas em requerimentos, a recusa de trabalhar em certas peças contrárias às suas convicções, o desejo de apresentar outras mais de acordo com a sua verdadeira crença — tudo isso constitui o comportamento ideológico do comediante de hoje. Assim se explicam: a formação de múltiplas companhias efêmeras mas virulentas, que apresentam com poucos recursos e apaixonadamente peças fortemente engajadas num ou noutro sentido; a procura de públicos militantes, cujo julgamento estético é mais benevolente do que a sua expectativa política; a assimilação freqüente, nos países industriais "liberais", dos comediantes a grupos de ativistas de direita ou de esquerda; e essa confusão, que se verifica desde o fim da Segunda Guerra Mundial, entre a *vanguarda* política e a *vanguarda* artística, as quais não se podem reunir porque não estão de forma alguma situadas no mesmo nível da experiência coletiva.

Independentemente desses compromissos, às vezes veementes, que nenhuma contribuição trazem à própria criação artística, mas que restituem ao ator a paz de consciência perdida, os reagrupamentos profissionais se revestiram de uma importância cada vez maior. Os sindicatos de atores, os círculos de amigos, as sociedades mútuas, as associações de defesa provam como a profissão de ator está radicada na vida social, e isso corresponde ao que interessa todo o teatro nas sociedades industriais, tanto nas

suas formas como nos seus argumentos, na natureza de suas relações com públicos novos e na consciência de seu dever de criador. Os associados da *Volksbühne*, dos teatros soviéticos, dos sindicatos de comediantes nos países industriais não são apenas agrupamentos corporativos; são organizações estruturadas que intervêm na vida dos teatros, marcam a sua solidariedade atuante com esse ou aquele sindicato, tentam regulamentar o mercado de recrutamento dos atores e encontram-se representadas na maioria dos setores econômicos interessados.

Para nós o que vale acima de tudo é a importância que para o ator assume a sua participação em um grupo profissional, inconcebível nas sociedades anteriores, a intensidade do laço que o liga a todos os membros dessa profissão, seja qual for a sua notoriedade, e a consciência de pertencer ao mundo dos assalariados. E isso corresponde sem dúvida à situação que se verifica nas sociedades contemporâneas, em que o determinismo das classes em luta vence às vezes todos os outros aspectos da injunção social. Esses aspectos são correlativos de uma representação da profissão de ator, educador do público, veículo de um ensinamento que ajuda os espectadores a se levantarem à altura de uma atitude dinâmica e com isso intervirem diretamente na trama da vida social. O fato de o comediante julgar que pode assim acrescentar às suas tarefas, já múltiplas, a de homem atuante na vida coletiva é o que o põe em relação direta com os intelectuais, os políticos e os líderes dos movimentos "engajados". Os exemplos de Marlene Dietrich, de Stanislavski, Margarita Xirgu, Maria Casarès, Gérard Philipe, Serge Reggiani, Roger Blin não são únicos: praticamente não existe hoje nenhum ator que não aceite uma participação intensa na vida social, seja numa associação profissional, numa comissão, num sindicato, seja em um movimento ou mesmo num partido. Essa invasão da ideologia na prática do teatro acentua as raízes profundas dessa arte em todos os níveis da existência coletiva.

Servidor exclusivo da arte, empresário de espetáculo, mestre imperialista e cuidadoso de toda a linha cênica, por vezes *vedette* que vai além do âmbito da sala de espetáculo cotidiano para tornar-se um ídolo de participação coletiva, militante engajado ou, pelo menos, assalariado consciente da sua situação, o ator, nas sociedades contemporâneas, acumula em sua cabeça os sinais e os símbolos. Dir-se-ia que quer absorver todos, tornar-se assim a personificação corpórea do homem integral. Fugindo ao recinto fechado do palco restrito, inserindo na experiência viva dos grupos

um lugar para o teatro, livre das injunções que haviam limitado a dramaturgia mesmo que a houvessem auxiliado no início, o comediante não é mais a figura comovida e longínqua da vida cotidiana pela grandeza das paixões que ela encarna. É na trama existencial da vida coletiva e individual, ao nível das emoções e das expectativas, confusas ou não, dos grupos de espectadores, que o ator se afirma. Não serve mais a paixões distantes, nem ao culto de longínquos ancestrais, não se confina no ritual de uma gesticulação que representa sentimentos cristalizados em sestros, procura a participação mais calorosa e comum. No nosso mundo moderno, em que a humanidade enfrenta o perigo "da destruição total das estruturas sociais e das obras de civilização pelas técnicas desencadeadas, que se tornaram independentes", [34] o ator contribui com a imagem de uma reconciliação do homem consigo mesmo; o mundo teatral não é mais aquele domínio interdito em que se entra tremendo porque é como uma província sagrada, nem um local fremente de um combate patético (e às vezes burlesco), de uma paixão aparentemente inexorável, ele prolonga ou aspira a prolongar a própria existência do homem. Mas esse processo de tornar-se "natural" ou essa "laicização" da profissão de ator é uma personalização ativa da liberdade ou, pelo menos, um esforço para restituir, ao nível mais humilde da experiência, essa liberdade coletiva. Copeau entende que a arte corresponde à porção mais autêntica do nosso ser, que é portanto o instrumento preciso e capaz de nos restituir a nossa substância de homem. Essa substância que as injunções decorrentes dos esforços da própria humanidade escondem e mascaram, enquanto a eterna sonolência procura adormecer-nos na passividade da espécie e na calma enlanguescente da indiferença em relação à aventura criadora da vida. Não vejamos aí nenhum postulado de "arte pela arte". Seria um contra-senso. Vemos nessa afirmação o símbolo de uma participação generalizada, um esforço para pedir às figuras imaginárias da dramaturgia que realizem a fusão do "eu", do "nós", numa ação social de participação ativa numa universalidade dinâmica. Chegaríamos com isso a uma das intuições mais impressionantes de H. G. Mead em *L'Esprit, le Soi et la Société,* quando evoca a "realização de si mesmo em outrem" e mostra que certas condutas sociais e "o fundamento da atividade espiritual" resultam do "poder de realizar o seu 'eu' através dos outros". [35] Se há um domínio em que têm sentido essas visões profundas que procuram "libertar a psicologia do individualismo, ultrapassar a consciência fechada e voltada para si mesma, em

favor da consciência entreaberta ou pelo menos inserida em processos sociais de que ela é apenas um elemento", esse domínio é bem aquele em que se realiza o trabalho do comediante moderno. [36] Sem cair no erro de adstringir a sociedade à linguagem que Mead preconiza muitas vezes (confundindo o símbolo e toda a forma de expressão, esquecendo o poder eventualmente misterioso, inadequado do símbolo, que pode ser também uma armadilha de revelação porque dissimula), podemos considerar que essa hipótese da reciprocidade entre a representação teatral e o intercâmbio dos papéis sociais e psíquicos, constitutivos do "eu" e, por conseguinte, de uma larga participação social, aplica-se profundamente ao exercício da função de comediante nas sociedades onde ele se radica. Revelando, com a aproximação de uma arte transformada em reserva de experiência e grupos humanos reais, a capacidade de perceber o conteúdo de todas as condutas propostas pelas funções imaginárias; sugerindo com essa relação afetiva e dinâmica, na escala humana (que J.-L. Barrault chama não sem motivo sexual ou erótica), que as funções do teatro, quando representadas, se podem cruzar com a compreensão do público e a troca que essa compreensão implica, o ator demonstra como as fronteiras entre as nações de indivíduo, grupos, classes e *outrem* são relativas aos quadros sociais e dão a idéia de uma autêntica fusão das consciências em uma experiência psíquica total.

Deveríamos, pois, dizer que o comediante realiza hoje uma experimentação sociológica espontânea, infinitamente mais eficaz do que a técnica sociodramática de Moreno, que é apenas um aspecto dessa ação global, limitada a grupos artificiais. [37] O *warning up process* que ele esboça é infinitamente mais real e mais concreto, porque se trata do despertar de uma espontaneidade inserida nos grupos sociais vivos, tais como são, sujeitos às injunções, às crenças confusas e inadequadas, mas também capazes de agir na trama da vida coletiva. É essa missão de despertar a efervescência dos grupos, de ser o iniciador da liberdade, que justifica os compromissos políticos e as ideologias *a posteriori* de certos atores.

Representando o personagem de *Lorenzaccio,* fraco, hesitante, estorvado por prazeres de volúpia, libertino e no entanto libertador da pátria, apesar das razões patológicas da sua revolta, perante um público de operários das fábricas Renault, Gérard Philipe nos confessa o seu embaraço ao primeiro contato: antes

que o desenrolar da peça não revele o "destino" de Lorenzaccio, a imagem que ele apresenta aos espectadores cujo julgamento respeita inspira-lhe o sentimento de um perigo. É sem dúvida uma emoção passageira, desmentida pelo resto da obra, mas revela a importância que o comediante atribui à sua arte. A experiência direta que ele faz com o público apresentando um papel teatral visa criar uma participação ativa que desperta nos grupos uma liberdade adormecida...

# 4

## *Variação do Papel do Ator*
## *Variações da Imagem do Homem*

INTERCESSOR ENTRE o mundo da tragédia e a experiência das novas classes ávidas de poder, mestre dos divertimentos dos príncipes e dos prazeres dos reis, servidor incondicional dos públicos, modelo de paixões comunicáveis mas longínquas, ídolo voluntariamente complacente, oficiante de uma arte adaptada às proporções da existência cotidiana, criatura de uma participação ativa que realiza uma fusão das consciências — o comediante muda de papel com os tipos de sociedade. E não mudam somente o seu papel e a sua função, muda também a sua substância humana. Nenhuma outra região do mundo oferece essa sucessão surpreendente: o Islã ignora o ator quase por completo, o teatro indiano se confinou na representação de certos papéis rituais, o *Nô* japonês no código fixo dos regulamentos cristalizados, o teatro balinês ou indochinês na dança, o *Kabouki* numa simplicidade esquemática. Mas a Europa conheceu essa transformação surpreendente e se a Sociologia pode ter motivo de surpresa ante realidades sociais, aí está uma delas.

Mestre Mouche, Shakespeare, Champfleury, Champmeslé, Molière, Garrick, Iffand, Lékain, Clairon, Talma, Kean, Kemble, Rachel, Lemaître, Mounet-Sully, Stanislavski, Eleonora Duse, Copeau, Ruggero Ruggeri, Dullin, Gründgens, Vilar, Olivier, Welles, Philipe são comediantes, mas a sua inserção na experiência coletiva os distingue e os põe em campos opostos. Que há de comum entre Champfleury e Lemaître? entre Clairon e Casarès? entre Kean e Vilar? Somente a circunstância de se tratar de homens e mulheres que representam em público condutas imaginárias, imitando sinais existenciais, corpóreos?

E talvez a maldição... Por mais diferentes que sejam as funções exercidas na vida coletiva pela atriz Champmeslé, por

Talma ou Jacques Copeau, o isolamento separa o comediante do resto da sociedade: amaldiçoadas as atrizes de um século que as sepulta às escondidas, faz delas amantes e nunca esposas, bem como os atores que durante toda a vida ficam "à margem" da vida comum; amaldiçoados os comediantes que um engrandecimento exaltado da individualidade coloca entre os ídolos aos quais cabe representar a violência das paixões infinitas em que ninguém acredita mais; amaldiçoados os artistas que, apesar da glória eventual do cinema ou da televisão, ficam isolados numa concorrência econômica que os leva à miséria, como Dullin ou Pitoëff, ou isolados na glória como Philipe. Se abstrairmos da palavra maldição o seu conteúdo teológico e de magia, fica-nos esse personagem "incapaz", atípico que, para representar as condutas mais universais da experiência humana, separa-se do resto dos homens. O homem normal, o homem cotidiano, gira os olhos em torno de si e encontra em toda parte o reflexo do mundo que o cerca: nunca pôs em dúvida o fato de pertencer à sociedade em que nasceu. Mas o ator se encontra na situação do feiticeiro de que nos fala Marcel Mauss: indigitado pelo grupo ou pela sociedade em que vive, é respeitado e temido por ela porque é detentor de um poder que lhe conferem as forças coletivas que maneja, de um *mana* de que dispõe a seu bel-prazer. Trata-se sem dúvida de uma "idéia inconsciente", mas sabemos que são as únicas realmente eficazes ao nível da experiência coletiva em que nos situamos. [1] Não há um texto de crítica, desde Donneau de Visé, o *Mercure,* as *gazettes,* as inúmeras cartas em que se fala da "comédia", os estudos de Diderot, de Lessing, a correspondência de Voltaire, os textos de Goethe, de Byron, de Stendhal, até as críticas jornalísticas ou livrescas, que, considerando o comediante como um outro homem, não lhe dê um prestígio de um ser à parte ou o trate com menosprezo. É uma duplicidade de valorização que impressiona quando percorremos as obras em que se fala do ator, esse personagem ora rebaixado à função de intérprete escravo do texto, servindo somente para ilustrar e não para criar, ora exaltado até a posição de único criador ou divindade.

Isso poderia explicar a natureza dessa força sobrenatural, substância coletiva que expressa uma energia vital latente, não-sagrada, não-divina e não-religiosa, que "reforça a crença do homem, da sociedade, do grupo ou do indivíduo na sua própria força, na sua própria energia..." [2] O fato de um indivíduo dispor desse poder de tornar sensíveis, perceptíveis, condutas que

expressam a luta do homem contra os obstáculos que a sua liberdade enfrenta; o fato de ele poder assim *humanizar* as afrontas desses seres puros, que vivem "sob o olhar de Deus", da tragédia; os sofrimentos desses heróis, atormentados pelo destino irracional, do drama; a ostentação e as *poses* dos desadaptados cômicos; o mal-estar e a inquietação dos homens simples, reduzidos à sua literalidade, das peças modernas; esse fato corresponde justamente à natureza da *ventura* de ser "uma das raízes da laicidade" e despertar a espontaneidade viva imanente, mesmo vulgar, de qualquer forma cotidiana, dando-lhe o ensejo de participar diretamente da experiência dos modelos de sofrimento, de vitória ou de ridículo. Vê-se que o ator não pertence a essa espécie de atípicos que se qualificam de "neuróticos" porque são inadaptáveis à vida comum ou porque procuram refúgio na singularidade do comportamento (desvios sexuais, erotomania, transcendência, extremismo político). O ator é atípico em virtude mesmo da separação constante que lhe impõem ao mesmo tempo a sua participação em um mundo imaginário, dominado pela exclusividade de uma escolha, de uma paixão, de um sofrimento, de um ridículo igualmente absoluto, e a sua realidade de homem moderno que vive nessa condição os comportamentos que representa. O *mana* de que é detentor é a capacidade de tornar acessível e sensível o imaginário, de acumular os símbolos ou os sinais, muitas vezes inadequados (mas a sua imperfeição mascara, revelando-a, a verdade daquilo que significam), a fim de criar uma participação, acentuar a comunicação das consciências.

A vida comum, a ordem banal, a normalidade são muitas vezes sinal de um adormecimento, de uma "cadaverização" das estruturas e do dinamismo do grupo e dos indivíduos. E não depende do ator o fato de ele não poder adaptar-se à ordem comum em razão mesmo da sua permanência no ambiente efervescente em que se representam a tragédia, a comédia, o drama ou o teatro em geral. Mesmo se ele se assemelha a todos, uma parte de si mesmo pertence aos públicos que esperam dele auxílio para estender o campo de sua experiência adquirida.

Entra então em conflito com a pressão social que o reduz a uma condição singular. É uma verdade geralmente aceita a de que a personalidade dos indivíduos e os ideais que eles respeitam são modelados e constituídos pela sociedade em que vivem. Mas essas normas definem a regularidade da existência vulgar, da vida social limitada a seus elementos simples de conservação e respeito. É nesse clima que a própria sociedade se transforma

em um Deus que mantém o homem na imobilidade, priva-o de qualquer vocação renovadora. Ora, o ator, mesmo se é o mais banal dos maridos ou dos amantes, desde que se põe em condições de deixar-se invadir por um personagem imaginário, transtorna os dados da experiência adquirida e definida pelos controles e determinismos sociais, predispõe os grupos a uma experimentação da liberdade através do espetáculo, embora negativo e desolador, da incapacidade do homem para vencer os obstáculos que se lhe opõem. Ele consegue, embora por um momento, despertar a efervescência renovadora daqueles que descobrem o amor, a coragem, a infelicidade, a volúpia, o tédio, a angústia, a alegria na sua perfeição absoluta, livre de qualquer conexão cotidiana. Por isso mesmo parece não mais aceitar os dados que definem a personalidade de um grupo e torna-se um "excluído da grei".

No entanto, esse *atipismo*, essa maldição, é apenas uma característica genérica e formal. As diferenças entre as funções exercidas por esse indivíduo atípico acentuam as soluções de continuidade. E assim não é mais possível falar do ator em si mesmo e em sentido absoluto, é preciso falar da diversidade dos papéis exercidos pelo comediante, do conteúdo vivo de sua atividade em meio a uma experiência coletiva que ele anima e informa diversamente. E as diferentes formas de maldição, de atipismo do comediante, não dizem respeito a uma realidade que se situa no nível mais profundo da vida coletiva, em que se define a imagem que uma sociedade faz do homem, da pessoa viva e, portanto, das possibilidades de que dispõe para representar a si mesma e definir simbolicamente a liberdade?

Os sinais e símbolos que reúnem no seu ser vivo os três tipos de atores que isolamos podem corresponder às diferentes manifestações das atitudes mais profundas da experiência humana, aos níveis mais secretos da vida coletiva; revelariam aos olhos de todos as verdadeiras e autênticas aspirações da sociedade total no seu dinamismo não-intelectualizado e na sua capacidade de modificar as estruturas momentaneamente fixadas. O ator seria então o revelador ativo dos elementos menos confessados e confessáveis das sociedades humanas, a imagem impudica, às vezes temida, do "determinismo da mentalidade coletiva"; encarnaria os rumos verdadeiros (não-mascarados pelos modelos culturais ou técnicos) que pode tomar "o drama vivido da tensão crescente ou decrescente, tendendo para a espontaneidade". [3] O ator encarnaria, pois, no plano mais externo da vida, aquilo que a

vida social encerra de mais íntimo (e às vezes de menos conhecido) dos grupos e dos indivíduos — os movimentos que afetam a totalidade da vida coletiva, imprevisíveis, irreversíveis, criadores de formas de vida nova e de aspirações revolucionárias. O espectador de teatro encontraria no ator o homem um pouco monstruoso que lhe descobre as suas intenções autênticas mas recônditas, ignoradas por ele próprio, recusadas, condenadas e, por conseguinte, escandalosas.

Assim o ator, nas sociedades monárquicas, revela ao público, *aparentemente,* paixões absolutas que parecem inseparáveis de uma concepção decididamente aristocrática e sagrada da existência. Na realidade, essa aparência dissimula a avidez violenta dos grupos em participar das paixões, dos comportamentos dominados por uma tendência irresistível a levar o esforço da vontade livre até aos limites extremos do possível, até à morte. E essa avidez irreprimível, mesmo temperada pelo racionalismo que invade aos poucos, corresponde ao desejo de apropriar-se da experiência total do homem, peculiar às novas classes burguesas que surgem no mundo monárquico. Apropriação ilimitada, da qual o ator é o representante maldito e contudo venerado, o ilustrador desdenhado, humilhado na sua essência feminina até à extrema prostituição, abatido na sua essência masculina, reduzido à condição de saltimbanco ou de palhaço diplomado. E a época vinga-se como pode, quando vê diante de si, patenteada e objetivada, a sua verdade secreta.

O ator das sociedades liberais expressa para o público infortúnios infinitos e envolve-se na imagem de um herói, vítima de uma fatalidade irracional e absurda. Mas mostra claramente a impossibilidade de elevar-se ao nível da paixão, em virtude mesmo da consciência confusa que impregna toda a vida coletiva de uma incapacidade faustiana para mudar a ordem do mundo, subverter os valores, modificar os modelos legados pela tradição ou consolidados pelos novos determinismos.

Será uma amoralidade radical? Não será a resposta ao desafio lançado por alguns, que anuncia a "morte de Deus"? Essa revolta não é contrária ao conformismo, que implica uma participação generalizada nos valores e nos sentimentos, uma integração dos novos grupos, dos elementos do "povo" nas estruturas constituídas? Compreende-se que o ator e o público não se tenham libertado dessa penosa contradição e da angústia que ela reflete.

Quanto ao comediante nas sociedades contemporâneas, não é verdade que ele faz surgir, das profundezas da vida social, aspirações em busca de uma sociedade livre das classes e das barreiras entre os grupos, não defende ele o acesso de todos à experiência universal? Já indicamos o fato de que, com o nascer das sociedades industriais e com as transformações técnicas que modificaram as condições materiais do teatro, o homem comum subira ao palco, na sua literalidade e na sua autenticidade. * Essa descoberta provoca escândalo, sobretudo porque as classes sociais se afirmam com nitidez e porque o homem, dilacerado pelas ideologias contrárias, pelos nacionalismos, pelos sistemas políticos, ameaçado pelas técnicas desencadeadas, quase não percebe meios de vencer essas coações e reconquistar a sua humanidade total.

A aspiração *real* das sociedades modernas cristaliza-se no comediante, que representa as possibilidades de uma liberdade "ao alcance da mão", mas incessantemente afastada e ameaçada.

Aquilo que o ator concentra em si mesmo, na substância do seu ser social, é pois o *mana* correspondente a uma estrutura particular, uma vez que revela corporeamente tendências não visíveis, desconhecidas, de uma sociedade. Conviria mencionar então uma *inadaptabilidade fundamental* entre o papel exercido pelo comediante e a aparência morfológica da sociedade. A capacidade de admitir essa inadaptabilidade caracterizaria as sociedades históricas, desde que se desprenderam das estruturas tradicionais para entrar no vir-a-ser cumulativo em que lentamente se impõem formas de economia de produção e classes, em resumo, tudo que caracteriza as sociedades desenvolvidas e não prisioneiras de suas próprias injunções. Isso nos permitiria compreender o que separa o ator de teatro das formas espontâneas de comediantes que aparecem nas outras sociedades. Uma classe que representa o papel de matriz dinâmica, de minoria atuante, ou de elite (fator necessário da mudança de estrutura e de prazer estético); a transformação e a ênfase das formas de divisão do trabalho social, que isolam o personagem do comediante de todas as outras "profissões delirantes"; a criação de públicos regulares, ligados à constituição de um repertório de obras poéticas, que definem através da linguagem escrita condutas imaginárias relacionadas ou não com uma mitologia livremente interpretada — essas condições são necessárias mas não suficientes. É preciso

* Ver a nossa *Sociologie du théâtre,* parte quinta.

ainda que os homens se tenham tornado conscientes de suas possibilidades de modificar as estruturas em que vivem por um impulso coletivo, que experimentem um profundo desprendimento das "coações absolutas", as quais justificam o esmagamento que ameaça as sociedades tradicionais e acarretam, quando a pressão se acentua, uma revolta incoercível. Dir-se-ia que o ator só se transforma num personagem social importante e especializado nas sociedades que modificaram as suas estruturas tradicionais de base, que existe uma correlação entre a consciência prometéica das coletividades e o comediante. Isso se evidencia tanto mais quanto é certo que a função do ator varia em razão da mudança das estruturas, uma vez que a mudança está ligada à possibilidade de representar condutas não-redutíveis a mitos ou a ritos. E mais ainda pelo fato de o ator representar, com a sua simples presença e com a figura de que se reveste como personagem social, os elementos mais ocultos e mais dinâmicos das sociedades, aqueles que, nas camadas profundas da vida comum, inconscientemente correspondem às exigências de uma mentalidade dinâmica, orientada para a criação de comportamentos coletivos efervescentes.

Responderíamos assim à nossa primeira pergunta, afirmando que não existe uma essência do ator, que o seu papel muda com os quadros sociais e, sobretudo, que ele é o *testemunho vivo dessa mudança,* das soluções de continuidade que rasgam a trama da duração aparente. Os homens não procuram novas formas de comunicação quando ficam confinados nas sociedades dominadas por determinismos absolutos e irreprimíveis. Mas nas sociedades históricas pedem à experiência imaginária, concretizada na representação viva dos comportamentos que sugerem, que produza novas formas de participação.

E o ator é esse personagem amaldiçoado, esse "excluído da grei" que constitui uma justificativa para o fato de o teatro ser o que é e o homem antecipar-se ao homem...

# II

## O COMEDIANTE E SEU PERSONAGEM

HÁ UMA OUTRA ORDEM DE PROBLEMAS suscitados pela existência do comediante: a que diz respeito às suas relações concretas com o papel que representa.

Por isso, em vez de proceder por assim dizer de uma maneira diferencial, examinando as mudanças de função do ator segundo os conjuntos estruturais, é necessário agora examinar as etapas da criação do personagem pelo ator que o encarna, partindo dos conjuntos sociais e psicossociais reais em que está confinado. Tornar fisicamente *atual* um rosto de que só existem a linguagem e o desenho formulados por um autor vivo ou morto, dotar de uma existência palpitante um ser imaginário, comunicar o sentido de um caráter e de uma situação por gestos coerentes e imediatamente transmissíveis, tudo isso suscita o problema das relações entre um ser vivo e aquilo que os comediantes costumam eles mesmos denominar o seu *double*. Mas examinar a gênese dessa criação, indagar sobre o significado social dessa invenção de um personagem, levanta novas questões. Algumas delas já foram expostas por Diderot, Stanislavski, Copeau, Brecht: concernem ao grau de identificação do personagem criado com o seu criador momentâneo. Num sentido mais lato, essas questões se formulavam assim: o ator fica possuído do personagem a que dá vida?

Isso nos levaria a uma tentativa de definir o grau de validade da crença que um ator impõe ao público representando o papel: certamente as grandes dicotomias morais do *verdadeiro* e do *falso*, da *verdade* e da *mentira*, parecem ser modificadas, necessariamente, numa perspectiva mais concreta.

Outras questões referem-se ao próprio personagem e às suas relações com a trama da vida social, à imagem da pessoa que um grupo humano, uma classe, uma sociedade, consideram como simbólica e universal, evidentemente por mais relativa que ela seja na realidade. Será necessário admitir que o atipismo, característico dos grandes papéis teatrais como os comediantes os reproduzem, é correlativo, pela sua individualização característica, a uma participação social que se serve dessa individualidade como

pretexto e como símbolo? De maneira ainda mais geral, a maldição que faz do ator um "excluído da grei" não resulta dessa correlação singular? Nesse caso, o comediante seria o mediador que, em certos tipos de sociedades, realizaria a síntese da liberdade dinâmica oculta e da consciência coletiva.

Mas é necessário ir por etapas e seguir o desenvolvimento criador do papel pelo comediante e do comediante pelo papel: essa gênese nos parece mais impregnada de significação sociológica que psicológica...

## *O Personagem*

Não se entra num papel teatral, não se veste a roupa de um herói: cria-se um personagem e o ato pelo qual um comediante toma posse da figura que representará no palco é uma criação. O ator inventa o papel que representa, inventa essa manifestação social que lhe dá uma existência nova.

Sobre a criação desses personagens sabemos pouco, a não ser o que nos disseram os próprios comediantes, ou deixaram que o dissessem. O testemunho deles, no entanto, cresce de importância à medida que a sua lucidez os leva a se examinarem com menos complacência. Decerto seria, talvez, mais eficaz saber como um comediante espontâneo cria o seu personagem. Mas existem comediantes espontâneos? Frédérick Lemaître, que foi sem dúvida o maior dos atores não-intelectuais, conta quanto tempo passou premeditando a figura de Robert Macaire; Rachel, que sabia apenas falar, trabalhava arduamente em seus papéis, sem formular em conceitos os termos do seu trabalho. Quanto aos atores do *Boulevard*, que pareciam tão pouco aptos à meditação, ou são apenas autômatos, "animais-máquinas" — e, nesse caso, a sua criação não vai além da de um *emprego* que se confia a um artista medíocre — ou não nos deixam saber nada sob o lento trabalho de elaboração que preside à criação do personagem. Na segunda hipótese, não é culpa deles se a obra é construída antes com estereótipos do que com sinais substanciais e ricos em experiência eventual. Com efeito, não somente é necessário o mesmo trabalho para tornar convincente um herói vulgar ou sem colorido (por culpa de um autor medíocre), mas ainda o talento dos atores do *Boulevard* é tão grande quanto o dos atores preocupados em produzir heróis mais ricos em significados.

Nesse sentido é altamente significativo o testemunho de Stanislavski, Pitoëff, Vilar, Copeau, Dullin, Barrault, Jouvet, principalmente porque esses artistas expressam uma seleção: querem dar vida a condutas imaginárias que correspondem a *personagens abertos*. Isso nos leva de início a distinguir o emprego, o papel e o personagem.

Quando Jean Vilar emprega o termo *personagem aberto*, quer designar uma figura imaginária criada por um poeta, que ultrapassa todas as interpretações possíveis e pode, independentemente dos quadros sociais, impor-se a grupos diferentes, suscitar uma participação universal. [1] Hamlet, Phèdre, Lorenzaccio, Henrique IV são assim personagens abertos porque sugerem interpretações e símbolos sociais em maior número do que explicam e porque não põem termo a uma experiência. Diderot dizia por isso que conviria escrever de novo *L'Avare* para cada geração e mostrava a possibilidade concreta de um herói possuir significações diferentes, jamais esgotadas pela representação dos atores ou pela aceitação dos públicos. Gide evocava escritores que a crítica esvazia: há, assim, heróis que a representação teatral exaure e não sobrevivem à interpretação que se lhes dá.

Decerto, como se afirma, mudaram as "condições sociais". Mas isso não é suficiente e as mesmas condições mudaram também para Hamlet e Phèdre, tanto quanto para as peças obscuras que não se poderiam ressuscitar sem sentir o peso do tempo. Para compreender essa diferença é preciso admitir que os heróis menos duráveis (às vezes os mais atraentes para uma época) foram concebidos no nível mais externo da vida social e para uso de todos aqueles que se mantêm nesse nível. Os estereótipos, as imagens feitas, não correspondem ao elemento mais imediatamente perceptível, que provoca as reações simples da consciência comum? As figuras assim criadas correspondem às emoções superficiais da existência, as que encontram um eco incondicional nos "ambientes" mais simples da esfera exterior do social. Os estereótipos que ilustram a vida coletiva superficial são apenas sinais, válidos para todos os homens da época mas correspondentes aos acontecimentos anedóticos mais sumários e vulgares. Assim, os personagens dos teatros do Boulevard, do Vaudeville — que não são nada desprezíveis — têm a marca da vida em que se originaram e só se referem a esse nível da existência coletiva. Por isso são percebidos sem demora e atingem o seu fim sem obstáculos.

Totalmente diversos são os personagens *abertos,* os quais cristalizam sinais que não correspondem imediatamente a uma expectativa coletiva superficial e apelam para determinações mais complexas. Charles Dullin escreve: "Perguntei uma vez a um diretor se ele recebia muitos manuscritos... Muitos manuscritos e poucas peças teatrais, respondeu-me. Assim, entre os personagens de teatro há um número incalculável de papéis e os personagens autênticos constituem exceção. Mas os grandes personagens sobrevivem a seus autores; continuam a lutar em seu nome, a receber alfinetadas da crítica, a suscitar o entusiasmo de uns, a incompreensão de outros... Mas todos, quaisquer que sejam, precisam, para se reencarnarem, encontrar um *cúmplice* que lhes dará o ensejo de reviver uma época no palco do mundo... É em vão que se procura curvar a vontade tenaz desses personagens ao conformismo transitório de cada época. Encontrarão sempre meios de reaparecer sob a sua verdadeira máscara nas luzes da ribalta." [2]

Se quisermos, podemos chamar de clássicas essas figuras, como o faz Jouvet, e constatar a resistência que elas opõem ao ator: "Os personagens clássicos são dotados de vida, de uma vida, de um movimento que lhes comunicaram instantaneamente os atores que nos precederam. São habitações que conservam os vestígios, a alma, o odor de antigos locatários..." [3]

Essa resistência corresponde a sinais cuja origem é sem dúvida mais profunda e complexa que a dos estereótipos, porque não dizem respeito a uma mudança superficial, mas sim a uma participação nostálgica eventual, cujo princípio reside no plano mais secreto da sociedade, onde se formam os símbolos sociais, as idéias, os valores coletivos que variam em razão dos assuntos coletivos a que se referem e, naturalmente, de seus autores, mas também dos obstáculos que procuram superar, das situações que querem dominar. Isso corresponde "aos graus mais intensos da liberdade" que se manifesta, quer diretamente, estimulando as multidões e os indivíduos a vencerem uma dificuldade permanente, quer indiretamente, delimitando o próprio obstáculo, inseparável da luta que impele a espontaneidade humana renovadora contra os elementos "fossilizados" da vida social. [4]

Cristalização dos sinais que evocam possibilidades a *longo prazo,* os personagens "clássicos" permanecem *abertos* no sentido de que o talento de um artista pode muito bem impregná-los da substância viva dos sinais de uma época (a sua época), mas não esgotá-los. Maurice Descotes prestou informações preciosas

sobre as interpretações dos papéis de certos grandes dramaturgos através do tempo: as transformações e as variações dependem do grau de gestação da época em relação ao artista, da capacidade deste de expor existencialmente um tema cuja fonte se situa no plano exterior da vida social. [5]

Nesse sentido, os personagens criados por Racine ou Shakespeare, Marlowe ou Calderon, são tão "clássicos" quanto os de Chekov ou Brecht, embora a única prova de sua resistência ao imediatismo atual seja fornecida pelo grau de convertibilidade desses personagens de um quadro social para outro. Aliás, se é difícil para nós dizer que um personagem próximo, como o do *Cocu magnifique*, de Crommelynck, ou de *Mère Courage*, de Brecht, *já* são clássicos em face do tempo histórico europeu, por outro lado é fácil compreender que esse termo se lhes aplica em razão da extensão do personagem representado em sociedades diferentes entre si. Isso nos fornece, sincronicamente, a prova de que em geral se verifica o fenômeno do distanciamento em uma só história. O fato de *Mère Courage* ser o personagem atraente na China, na Argélia, no México, na Alemanha, na Itália, no Japão dá a medida da sua resistência aos sinais exteriores da vida e do seu "classicismo".

Entre os heróis ou os papéis mais simples e os personagens *abertos* existe, pois, uma diferença da qual não bastaria dizer que ela é qualitativa, uma vez que não põe em jogo as mesmas determinações sociais, não se situa ao mesmo nível da experiência coletiva e apela para uma expectativa totalmente diversa. O personagem Phèdre ou Lorenzaccio é dominado por uma nostalgia infinita da liberdade e põe em jogo uma coação ainda não vencida pelo homem. O ator que se reveste de um desses personagens não logra reduzir esses fatores...

Entre esse herói e o personagem, entre as criaturas de Victorien Sardou e os personagens de Chekov, quais as reais diferenças, a não ser o fato de que as intenções do autor emprestam ao comediante uma virtude particular quando se trata de Chekov, porque a figura do caráter não é definida pelo seu papel, nem pelo lugar que ocupa em uma situação (embora esses elementos sejam considerados), mas sim pelo conjunto dos sinais e símbolos que definem uma certa experiência possível, renovável? Sardou apresenta em *Patrie* um herói libertador, e a imagem que dá desse herói é inteiramente prefigurada na sua situação, determinada pelo seu lugar e pela sua existência. Não podemos pôr em dúvida o fato de que aqui a denominação vence a existência,

a definição fixa a realidade e, portanto, limita as interpretações eventuais. Representar esse personagem é representar uma determinada dose de heroísmo e amor, assumir uma situação, no sentido existencial, uma vez que esta última exaure as capacidades de invenção dos autores. Mas encarnar o personagem de La Mouette é emprestar a uma figura desenhada uma série de comportamentos que dependem *ao mesmo tempo* da situação em que se encontra a jovem mulher e do ser do próprio personagem, que é comandado pelo seu modo de encarar a vida, a extensão, a duração. É na proporção em que os grupos e indivíduos se reportam à existência que está o princípio da complexidade e autenticidade de um personagem verdadeiro. Se o personagem de Chekov é concebido pelo poeta de tal maneira que nunca se pode deduzi-lo da sua definição e que, dizendo-se: "trata-se de uma moça nostálgica, de uma Emma Bovary russa", não se tem de nenhum modo formulado uma verdade próxima à jovem mulher, é que a existência desse personagem depende de suas relações em geral com a vida, de sua inserção na experiência. É isso que atrai e fascina um espectador, muito mais que a delimitação de um caráter intelectualizado com os dados da experiência superficial e vulgar.

Para um ator, "encarnar" um personagem de Chekov não é nada semelhante a "encarnar" um personagem de Sardou, de Dumas ou de Schiller (em que a dimensão verbal ultrapassa a dimensão existencial). Penetrar o papel de Chekov é praticar adesão a uma determinada maneira de sentir, de perceber a duração, a extensão, a realidade humana circundante, é exprimir uma categoria definida da existência. Se o personagem autêntico parece aberto e inacabado, é porque representa uma interrogação sobre a essência do mundo e o sentido da vida através do papel teatral. Isso nunca é o caso dos heróis ou dos papéis definidos aprioristicamente.

Surge aqui uma dialética: certos atores nunca podem encarnar um personagem autêntico. Dullin cita o caso de um ator do Boulevard que, instado por Copeau para representar na sua adaptação dos *Irmãos Karamazov,* abandona a peça no curso de um ensaio: "O ator que representava Ivã, habituado à comédia de Boulevard, indignava-se a cada momento com as complicações de Ivã. Desistiu do papel." [6] Contrariamente, Dullin, que vem do Boulevard e do melodrama, torna-se adepto veemente de Smerdiakov: os sinais intencionais que o personagem encerra em potencial atraem o comediante como um estímulo a representar uma

figura comunicável, portanto social. É a experiência coletiva possível que atrai o ator num papel escrito...

É que existe uma certa maneira de fixar os personagens autênticos do repertório, que os transforma em heróis e, ainda mais, em personagens. As numerosas críticas que se fizeram, às vezes, contra certos atores da Comédia Francesa provêm do fato de eles terem esclerosado Phèdre ou Bérénice, Rodrigue ou Polyeucte, de terem encarnado, honesta mas sumariamente, papéis cristalizados. As grandes reformas do Teatro Francês se devem a essa capacidade de restituir a heróis mortos a sua essência de personagem: sob a direção de Bourdet e P.-A. Touchard, Jacques Charon e Ledoux reanimaram Scapin e, de modo mais geral, Molière, como o fizera Raimu, pouco antes da sua morte. Fora do Teatro Francês, quando Vilar renova *Le Cid* no Théâtre National Populaire, Gérard Philipe restitui a Rodrigue a sua força perdida de personagem aberto, como o próprio Vilar o faz depois em relação a Don Juan.

Pode-se mencionar uma variabilidade de papéis e de personagens que mostra quanto é difícil situar o debate em termos de gosto ou de preferência, quando intervêm elementos que fazem do ato de posse do personagem uma manifestação tanto social quanto técnica. O personagem, como figura concebida por um poeta e definida por uma linguagem poética, exerce pois uma ação de atração sobre o ator, na medida em que se apresenta como a matriz de atitudes e condutas comunicáveis possíveis, como foco de participações sociais realizáveis. É o trabalho de criação que é necessário examinar agora.

*O Emprego, a Escola*

Nenhum ator chega diretamente a essa fase, em que escolhe e conquista um papel para assegurar a respectiva existência imaginária. Deve atravessar um período preparatório, mais ou menos longo, em que forma a sua competência de "técnico da máscara", nos ambientes vivos de teatros de bairro ou de escolas de comediantes.

Decerto poucos atores teriam hoje que confessar, como Dullin ou Gémier, a dívida que contraíram, à semelhança de outros comediantes de sua geração, para com os teatros "populares" e as companhias que garantiam o espetáculo nos bairros

urbanos. A época do melodrama passou e com ela a de antecâmara do teatro, que era, pelo menos na França, essa formação partindo do romantismo. O cinema eliminou decididamente as salas de espetáculo freqüentadas quase todas as noites e nos dias feriados pelas classes médias e pelos operários, os cafés-concerto, em que Chaplin estreou em Londres, as salas em que se representavam peças fáceis, mas que deviam prender, só pela força da representação, um público cuja atenção era dispersa. Com a guerra de 1914, esse gênero de teatro desapareceu e com ele a formação que a mesma guerra determinava, a função de "exército de reserva" da dramaturgia literária que lhe cabia.

Hoje é sobretudo nas escolas de comediantes que os atores aprendem o seu ofício. O que outrora era privilégio do Conservatório ou das grandes companhias nacionais, tornou-se regra comum. É nos estúdios do rádio, da televisão e do cinema que os atores continuam a se exercitar e "se entretêm", porque as novas formas de comunicação social, os *mass media,* substituíram o teatro de bairro e o café-concerto. Os que não conhecem essa formação ou a conhecem imperfeitamente adquirem a sua competência nas pequenas companhias de vanguarda. São grupos minúsculos, sem dinheiro, corajosos e apaixonados, que, reunidos em torno de um animador intransigente, constituem também uma escola preparatória (mas não para todos) à seleção que leva certos comediantes aos grandes papéis...

É no clima da escola (ou da companhia) que o adolescente *aprende* o teatro, descobre as suas possibilidades, isto é, o que se chama na gíria o seu "emprego". Essa noção de emprego merece que nos detenhamos a examiná-la.

Uma sala de teatro parcialmente iluminada. Um número considerável, de maiores ou menores proporções, de adolescentes dos dois sexos. Junto ao palco, com os cotovelos na rampa, um professor fala em frases curtas entrecortadas de pilhérias, para entreter o seu auditório. Quando pára, dois ou três aprendizes sobem ao palco, esboçam uma fração de desempenho teatral. A sala ouve religiosamente: nunca interrompe. As dificuldades dos estreantes no palco são também as dos espectadores sentados. Todos passarão pela mesma angústia. O professor sobe ao palco, aconselha, diverte-se, manda o aluno de volta ao seu lugar, chama outro. No fundo da sala alguns amigos olham, mudos e inquietos, essa estranha cerimônia, quase sagrada. Em certos cursos o pro-

fessor faz sentir o peso muito violento da sua personalidade exuberante, marca os alunos com o seu sinete. Outros procedem pelo sistema de retoques. São hesitantes mas determinados, têm mais força de insinuação e, dir-se-ia, são mais inquietos quanto à arte do teatro. Alguns atores ficarão marcados durante toda a sua vida pelos sestros de um Jean Marchat ou, contrariamente, pela elegante presença no palco de uma Tania Balachova, cujos alunos ocupam o cenário com uma posse quase física dos objetos e da extensão. Vimos Dullin conduzir os seus alunos, curvado, atento, obcecado, penetrado de uma incandescência veemente e calorosa, criando em torno de si um agrupamento vivo, febril, dominado pelo sentimento de participação numa tarefa comum, numa criação coletiva: a do personagem. Era um modelo de formação, mas não somente para o autor.

Em dado momento, porém, é preciso interromper, deter, um estreante nas suas possibilidades, para ajudá-lo a representar, limitando-se "você não foi feito para os papéis cômicos... você anda muito curvado e tem o andar pesado para a tragédia". Essas interrupções nunca são desprovidas de um estímulo, mas pesam sobremodo no pequeno grupo vivo, apaixonado. E também um dos termos que se ouve com mais freqüência é *emprego*...

Não se pode compreender esse termo fora da vida interior que anima os ambientes efervescentes das escolas de comediantes e dos vestíbulos de teatro onde se faz a distribuição dos papéis. Com efeito, o emprego corresponde também à imagem que o comediante forma dos tipos de papéis que quer representar, partindo da que recebe do seu mestre ou do seu diretor e dos inúmeros personagens possíveis que se podem conhecer *a priori*. A definição do emprego é, portanto, condicionada às normas peculiares a uma época e à variedade dos tipos humanos admitidos por um grupo mais ou menos desenvolvido, ao qual o emprego confere um estatuto de figura representável: a *Coquette*, o *Père noble*, a *Amoureuse*, o *Jeune Premier*, o *Traître* foram durante muito tempo empregos cristalizados pelos atores e pelo público, correspondendo a uma espécie de entendimento implícito, análogo ao que existe nos jogos coletivos, com leis e injunções. O melodrama, o *vaudeville*, o teatro do Boulevard viveram dessas combinações, dessas charadas de classificações sociais que correspondem a condutas fixas e solidamente estatuídas. A hierarquização de grandes companhias oficiais, como a do Teatro Francês, codificou durante muito tempo e ainda codifica, para

a sua infelicidade, o acesso a esses empregos e as atribuições dos empregos em relação ao papel teatral.

Praticamente, essa atribuição do emprego não se faz sem dificuldade, mesmo quando se trata de simples designações provisórias que levam em conta o físico e as possibilidades momentâneas dos jovens atores. Isso se evidenciou de um inquérito feito nas principais escolas de comediantes de Paris, inclusive o Conservatório.[7] É, aliás, a observação que faz um dos professores no curso Raymond Girard: "Eles todos nos dirão que querem mudar de emprego"...

De fato, as respostas se coadunam: "o emprego nunca é fixo, a gente pode evoluir"; "para mim, trata-se de uma composição fantasista que pode variar"; "é desagradável escolher, eu tenho uma cabeça de empregadinha e um porte de atriz trágica"; "eu procuro..."; "estou flutuando"; "o meu ideal é estar no palco e interpretar qualquer papel".

É certo que, em virtude sem dúvida da personalidade do diretor, a escolha do emprego é relativamente aceita: "sempre tive uma natureza de empregadinha e o professor escolheu bem"; "sou o primeiro galã dramático e fui escolhido em razão do meu temperamento"; "designaram-me como *coquette* e aceitei, uma vez que não sei fazer tragédia"; "o Sr. Girard me disse logo que o meu emprego estava definido: jovem romântico sem experiência"; "*Coquette,* foi meu professor que o disse e acho que vai dar certo"; "camareiro de Molière... isso não me agradava muito, mas já estou decidido..."

No curso de René Simon, as respostas são mais variadas: "o meu emprego é muito de cinema"; "apaixonadas"; "jovem dramático inexperiente"; "a gente não escolhe o seu emprego, a gente o tem ou não o tem"; "mal definido: gostaria de representar papéis de fantasia"; "jovem moderno sem experiência: mais tarde terás uma pança e uma voz grossa e poderás representar os primeiros papéis"; "tenho a sorte de ter o emprego que teria escolhido"; "não entendo nada"; "é difícil determinar... o meu sonho seria ser atriz trágica"; "haviam-me colocado no cômico, mas eu sou feita para a violência e o exótico no moderno"; "a comédia é mais difícil de representar e sinto atração pela tragédia", "o Sr. Simon quer que eu tenha um emprego para não perder tempo, e então sou jovem cativante sem experiência"; "é difícil, porque tenho uma fisionomia muito marcada, trabalho bem nos clássicos"; "trabalho nos papéis de composição; quando comecei, tinha outro estilo".

Verifica-se a mesma aceitação no Centro de Arte Dramática: "empregadinha, não há problema"; "gostaria de representar os jovens cômicos inexperientes porque ando triste na vida"; "a função do comediante é representar todos os papéis"; "é a função do comediante representar tudo"; "tenho grandes dificuldades: os papéis dos jovens inexperientes não me atraem"; "tenho dificuldades"; "não tenho emprego preciso, há um grande leque"; "faltam-me dez anos para ser um jovem inexperiente, por isso trabalho nos papéis de Arlequins"; "jovem inexperiente, não há problema"; "não tenho emprego fixo, o drama é assim"; "não creio no emprego, é arbitrário"; "libertina ingênua, sei que é esse o meu personagem"; "represento o meu personagem na vida"; "represento os pedantes: mas não é o meu emprego"; "por enquanto sou camareiro: terei um emprego em dez anos"; "não tenho emprego fixo"; "o meu físico e o meu temperamento me obrigam a representar jovens dramáticas inexperientes e gostaria de representar as moças de Racine".

O Conservatório responde à pergunta com menos agrado. Pelo menos há alguns hesitantes: "não tenho emprego fixo"; "represento os jovens levianos e cínicos, como na vida"; "ainda estou procurando a mim mesma"; "por enquanto sigo meu físico". Mas a maior parte dos rapazes e das moças não quer responder para não imobilizar as suas tendências em um papel definido.

A leitura dessas respostas constitui uma trama de hesitações e receios que denuncia o caráter artificial e arbitrário dessa noção de emprego, acentuada sobretudo na França por causa da extrema codificação dos costumes do teatro. Os futuros comediantes mostram claramente que o teatro em geral, a representação dramática, os atrai mais que o seu empenho e a sua adesão a um personagem definido de antemão sem a sua interferência. Acrescentemos que essa noção de *emprego*, tão importante no teatro antigo, perdeu a sua força no teatro moderno, em que a designação das figuras imaginárias cede lugar à extrema fluidez dos contornos dos heróis dramáticos, tais como se impõem desde Chekov. Por outro lado, o cinema e a televisão tornaram inútil essa designação que correspondia às exigências de uma limitação dos papéis pelo próprio teatro. Deveríamos mesmo dizer que essa noção de emprego constitui um *freio* para a vocação e que, se é útil em determinados casos, limita também as possibilidades de expansão dos atores.

A noção de emprego, aliás, não é um dado essencial da experiência, é *deduzida* das condições do teatro em certas épocas em que ele parece estagnar, pelo menos para aqueles que o exploram como uma fonte de renda. A invenção, a criação transborda dos seus quadros restritos: Mariveaux revoluciona os empregos da Comédia Italiana com o jogo da "psicologia", na mesma medida em que Victor Hugo ou Alexandre Dumas modificam as classificações adquiridas pela invenção de personagens novos. Enfim, os grandes comediantes, a começar por Talma ou Kean, revelaram os limites dessa noção de emprego multiplicando as suas próprias possibilidades. A invenção do teatro vivo se opõe a tudo que imobiliza os personagens em um museu.

É mais interessante indagar para que tipo de modelos se orientam os comediantes antes de enfrentar a escolha de um personagem ou empenhar-se na evolução de uma arte que só conhece os limites impostos por um corpo e uma forma de inteligência particular. Os modelos não são *patterns* cristalizados por um sistema de valores ordenados, fixos ou transcendentes; estão profundamente radicados na existência social, são focos irradiantes do talento e da reprodução dos sinais. A noção de imitação, como vimos, não deve ser rejeitada arbitrariamente, desde que a tomemos como um ato criador de participação coletiva que permite atualizar situações notáveis estranhas ao imediatismo da vida, que são representadas pelo heróis da tragédia e da comédia clássica, das quais os grandes atores, reconhecidos ou admirados, são os mediadores titulados. Os *modelos* não são imitações a realizar, não constituem um pretexto para agir em razão da existência dos homens que já tiveram êxito ao encarnarem esses personagens. Exigem também uma participação que, por ocasião da representação dos personagens exemplares, realiza uma fusão das consciências, passageira mas intensa. O que o jovem comediante cobiça nos seus grandes companheiros de mais idade é o poder de reproduzir condutas intensas, a provocação de uma participação ativa de um meio efervescente, persuadindo pela arte ou pelo talento.

Voltemos à nossa escola. Dois outros aspectos merecem atenção: as representações que o ator imagina da profissão que será a sua e a designação dos comediantes que o atraíram para o teatro.

De maneira geral é possível ordenar assim as respostas obtidas: 10% dos jovens comediantes julgam que o teatro constitui para eles uma "missão", uma "vocação" ("temos isto no

sangue", observa uma moça do curso Simon), e que não se trata de uma profissão, mas de uma arte.

Justificativas mais precisas, mais coerentes, são dadas por 62%: "o desejo de renovar o teatro", sobretudo no Centro de Arte Dramática; "um desejo de perfeição", no curso Simon (isso indica, diga-se de passagem, duas orientações diferentes e interessantes); o "gosto pela arte", o desejo de "servir um texto", o desejo de "participar de um trabalho de equipe". Certos julgamentos, mais "projetivos", são também interessantes: "a necessidade de comunicar-se com um público", de "dar de si mesmo para enriquecer os outros", de "educar o público".

Em 36% as respostas se referem a afirmações mais individualistas, até mesmo egoístas ou patológicas, e são conhecidas as relações existentes entre a aprendizagem do teatro e certas anomalias psíquicas de pouca extensão: "fugir às contingências da vida", "libertar-se", "desafiar o tempo", "evadir-se da mediocridade", "necessidade de exteriorizar-se", "desejo de encontrar o equilíbrio", de "realizar-se", de "vencer", de ser célebre. O desejo de glória vai às vezes unido a afirmações pueris mas socializadas: "sou um vagabundo, quero que me telefonem", "quero ser aplaudida". Finalmente, cinco rapazes e cinco moças afirmam que vão ao teatro para "mudar de personagem", "libertar-se dos complexos", "fazer coisas que não fariam na vida ordinária".

É esse o rumo que se deve tomar para chegar à designação dos modelos. É certo que 5% dos jovens comediantes interrogados acham que não se deve copiar ninguém e sim "encontrar a si mesmo", tirando tudo de si; a grande maioria, porém, compreendeu que se tratava, como aliás a pergunta indicava, de exemplos, de "faróis", mais precisamente de imagens atrativas que justificam uma vocação não influência de uma personalidade irradiante e da sua "glória". Mas a glória é um apelo à participação. E a atração representa aqui o seu papel mais positivo: o homem atrai o homem pela exaltação que lhe sugere.

Entre os jovens comediantes interrogados, as personalidades irradiantes, capazes de orientá-los para a expressão dramática, compõem uma lista incoerente; pelo menos, com exceção de algumas escolhas secundárias, a atração se pronuncia para H. Baur, P. Brasseur, J. Charon, Fernandel, Edw. Feuillère, Greta Garbo, os quais, de uma maneira ou de outra, se impuseram, na geração mais antiga, através de uma fisionomia e uma presença. Entre os antecessores mais diretos, Maria Casarès, D. Delorme,

Annie Ducaux representam as figuras mais atraentes. Barrault e Vilar são citados como criadores coletivos de uma forma dramática.

Os procedimentos que levam *hoje* um comediante à criação de seus personagens não se podem comparar, evidentemente, com os que faziam subir ao palco a Sr.ta Clairon ou Molé. O que eles contam de suas estréias revelam que queriam a princípio interpretar determinado papel, representar-se em determinado emprego. É ao teatro geralmente que os comediantes aspiram, à capacidade de representar todos os papéis ou, como diz um jovem comediante interrogado, "de ser livre para representar tudo o que tem sentido para o homem".

A noção de *emprego*, que tem um sentido histórico e sobretudo uma significação prática na aprendizagem dos jovens comediantes, tende portanto a apagar-se diante da atração geral do espetáculo e da capacidade de representar uma experiência particular, por sua vez geral e coletiva. Não há nesse conceito o símbolo de um atrativo exercido pela atividade social, intensa e dinâmica, sobre indivíduos que, reduzidos à ordem comum, sofreriam de outra maneira, sem reagir, as injunções de uma cultura?

## *Do Papel ao Personagem*

Aqui temos o ator diante do papel que *deve* desempenhar. Essa obrigação não é decerto separável do ambiente vivo do teatro, do grupo dos atores que se empenham conjuntamente numa tarefa coletiva: criar o fantasma verdadeiro de um mundo poético e imaginário. É em meio à efervescência animada das oposições, dos conflitos, das amizades nessa minúscula sociedade de uma companhia que o papel aparece pela primeira vez ao comediante. Que antes lhe tenham feito ler a "brochura", que conheça o texto, tratando-se de uma peça antiga, ou que o tenha ouvido em uma primeira audição, a escolha é determinada por uma hierarquia complexa: muitas vezes o ator principal já está escolhido e é preciso esperar a distribuição que o encenador fará em função do que já sabe sobre a peça e os artistas.

Nem sempre ocorre a um ator que nos relate a sua estréia, como fez Dullin em relação ao momento da adaptação dos *Irmãos Karamazov* no Vieux-Colombier: "acabava de criar no Teatro de Artes, dirigido por Jacques Rouché, o papel de Pierrot em *Les*

*Carnaval des enfants,* de Saint-Georges de Bouhélier. Tinha assistido, na tarde do mesmo dia, à leitura da adaptação dos *Irmãos Karamazov,* de Dostoievski, que Jacques Copeau fizera em colaboração com Croué. Copeau lera a peça. Estavam lá Henry Krauss, que devia desempenhar o papel do pai Karamazov; Van Doren, o de Katarina; Marjel, o de Grouchenka; Gary, o papel de Ivan. O ator que se previra para Smerdiakov não se encontrava presente. Eu estava num canto do teatro... e calava as impressões tumultuosas que experimentava..." [8] Depois da leitura, alguns companheiros vão buscá-lo e lhe dizem que Copeau, aconselhado por Durer, deseja vê-lo: "Copeau me encara com curiosidade durante algum tempo e ficou decidido que começariam os ensaios comigo a partir do dia seguinte."

Mas Dullin sentiu o apelo do personagem com uma intensidade particular. É uma certa qualidade de vida que o atrai e que ele quer transmitir. Inteligente e apaixonado, redige um estudo minucioso sobre Smerdiakov, inicia os ensaios fervorosamente, abandona aos poucos as suas intenções intelectuais do início, entra na experiência do personagem.

Copeau entende que o ator não escolhe o seu papel, que é aspirado por ele e levado por uma presença a vivificá-lo diante de um público, portanto socialmente: "Vocês dizem que um comediante entra no seu papel, reveste a pele de um personagem. Isso não me parece exato. É o personagem que se aproxima do comediante, que lhe pede tudo que necessita para existir à sua custa, que aos poucos o substitui na sua pele. O comediante se empenha para deixar-lhe campo livre. Não basta ver bem um personagem, nem compreendê-lo, para estar apto a transformar-se nele. E ainda não é bastante possuí-lo para dar-lhe vida. É preciso ser possuído por ele." [9]

Mas existem, certamente, múltiplas possibilidades de acesso ao personagem. Gérard Philipe assevera que "sempre desejara representar Rodrigue e Lorenzaccio, que era essa uma das razões que o levara ao teatro". [10] Pitoëff narra o quanto foi induzido a representar Chekov para responder a uma muda questão que formulavam os personagens do dramaturgo. Vilar sonha durante anos com o desempenho do personagem de *La Danse de mort,* de Strindberg, que assinala a sua estréia. Uma longa expectativa antecede aqui à tomada de posse do papel teatral e do advento do personagem. Stanislavski confessa que o sonho de representar *Otelo* não o deixou tranqüilo desde as representações no teatro dos Meinirgen. [11]

O ator pode também ser precipitado, para sua surpresa, em determinado personagem: ou porque está iniciando a sua carreira e a escolha lhe é imposta; ou porque obedece às injunções de um encenador que, além das capacidades atuais do ator, pressente possibilidades ulteriores; ou ainda porque é levado por forças do acaso. Hébertot confiou o papel de *Caligula,* de Camus, ao jovem Gérard Philipe por mera casualidade e o próprio artista precipitou-se nesse personagem sem ter percebido inicialmente a sua amplitude. Roger Blin impôs a Latour e a Rimbour, que representavam nas *"boîtes de nuit"* ou nos "pequenos teatros", o desempenho dos personagens de *En attendant Godot.*

Que importa o caso desses passos iniciais? O personagem está aí, diante do comediante, como foco de atração, modelo de conduta a realizar e a viver. De onde provém essa expectativa febril e esse encontro palpitante? Nas suas *Nouvelles réflexions sur le théâtre (Novas Reflexões sobre o Teatro),* Jean-Louis Barrault escreve que isso "talvez provenha do anseio de viver vitoriosamente uma história imaginária diante da qual nos encontraríamos, sem dúvida, derrotados ou desfalecidos, se a história fosse verdadeira". [12] No entanto, como atestam unânimes todos os testemunhos colhidos, esse encontro implica o que Barrault denomina "um certo silêncio", uma atração que provoca um espaço vazio no ator ou, com mais exatidão, elimina momentaneamente qualquer relação social *em redor* do ator.

A entrada no papel teatral, o fato de o ator encarná-lo realmente, apresenta também aspectos de uma ascese, de uma disciplina semelhante à dos místicos, de uma coação que é imposta a si mesmo. "Inteligência demais estraga o ator", diz J. Copeau. "Os mais vivos, os que são aparentemente mais dotados de imaginação, os que têm mais facilidade e naturalidade nos contatos iniciais com um personagem, geralmente não são os mais sinceros, nem os mais seguros. O personagem resiste a quem não observa, em relação a ele, os precedimentos e os cuidados necessários. É preciso saber como dominá-lo, ou melhor, como se deixar dominar por ele." [13]

Mas essa apreensão, que parece secreta, é mais complexa. Dullin tem razão quando assinala: "Essa manifestação, ao mesmo tempo animal e espiritual, em que a alma e o corpo sentem a necessidade de se fundirem de certo modo para exteriorizarem um personagem, dava-me a posse do personagem e, simultaneamente, me ditava, de maneira mais geral, uma das grandes leis da arte do comediante." [14] Ora, exteriorizar um personagem

é mais do que uma necessidade, principalmente se essa necessidade corresponde à fusão direta entre a consciência real e a consciência possível: figura imaginária cuja existência é virtual, mas cujo *ser* existe através do texto escrito e de um comediante vivo que é atraído por ela. Essa *exteriorização* designa um dos rumos que pode tomar o psiquismo individual, atraído pela possibilidade genérica de representar e vivificar comportamentos comunicáveis. Podemos reconhecê-la: tem natureza idêntica à aspiração do indivíduo a um modelo, à sugestão do social sobre o individual, de que fala Marcel Mauss. Todo o ser é *enfeitado* por uma força que o atrai a participar ativamente, apaixonadamente, a entrar na circulação social que o leva a viver no mesmo ritmo do grupo: tudo se verifica como se o apelo do papel teatral fosse o de uma sociedade viva, que agisse sobre o ator com a mesma força que têm certos modelos exemplares, capazes de mobilizar os indivíduos para arrastá-los na onda geral.

Essa correlação não é formal: no conjunto das imagens e das emoções que acompanham a descoberta de uma figura imaginária que devemos representar, predomina a intuição de que podemos entrar num quadro de comportamentos que vão além do indivíduo e o põem em contato com modos de comunicação novos ou pelo menos desconhecidos. É esse o sentido do que nos dizem Pitoëff ou Barrault, que examinaram esse movimento, cada um no seu caso respectivo. Os modelos atraem de qualquer maneira, quer sugiram uma comunhão sagrada, quer impliquem uma ação heróica que situa o homem no meio dos combatentes gloriosos, quer, ainda, proponham uma definição do amor carnal ou da caridade.

E, nessa atração, modifica-se a noção do papel teatral. O papel já cedeu o lugar ao personagem, a esse conjunto ordenado de condutas simbólicas, de tal maneira que o personagem é muito mais que um objeto, uma figura escrita, uma reminiscência de colégio. É uma consciência a criar, uma participação a instituir. Pitoëff afirma que Hamlet e Macbeth o *ocupam*. Poder-se-ia acrescentar que investem contra ele: são pretextos para uma irradiação concreta, sementes de agrupamentos sociais possíveis. Ao descobrir o teatro de Pirandello, Pitoëff tem a mesma impressão no tocante ao personagem central de *Seis Personagens em Busca do Autor*. Em rigor, é a individualidade fraca do ator que se apaga diante dessa posse irresistível, de que nos falam tanto Stanislavski como Copeau. J.-L. Barrault indica com muita lucidez que, para o comediante, "o teatro é o primeiro soro que

o homem inventou contra a doença da angústia". [15] Isso define com profundidade a exigência, a atração do herói pelo ator. O personagem, como tarefa a realizar, como solicitação prática de comportamento vivo, convoca o comediante para uma participação ativa, para uma ação que realiza uma comunicação e funda, por assim dizer, um agrupamento vivo. Ora, sobretudo na sociedade industrial, a individualidade imediata é uma causa de sofrimento e ansiedade. Não porque o homem se sinta só, mas porque ignora o mais das vezes como realizar as tarefas que lhe impõem as relações do seu próprio ser, orgânico e mental, com ambientes diversos e às vezes desconhecidos ou, pelo menos, estranhos a tudo que desbravou anteriormente. Essa solidão, ou ansiedade, experimentada por vezes, nas sociedades industriais, pelas pessoas mais jovens que as integram, pode encontrar uma saída na representação de personagens *já* definidos, que servem de "faróis" ou matrizes de atividades constituídas, organizadas em torno de uma situação ou de um caráter. Assim, o apelo que provém do papel teatral para a representação teatral é um recurso contra a ansiedade resultante da inadaptabilidade do homem ao ambiente que criou coletivamente e em que não se adaptou individualmente.

Começa então a longa história das tentativas, das hesitações. O personagem está presente, mas não está cristalizado. Ele não é uma coisa que alguém veste. É uma outra pessoa, mas essa outra pessoa tem que passar pelo processo do vir-a-ser.

A "elaboração do papel" acarreta uma espécie de noite experimental, de incubação que corresponde às fases da descoberta das formas coletivas de participação por um determinado indivíduo. "O adágio que diz: o que se concebe corretamente se enuncia com clareza, não é verdadeiro quando se trata do ator", escreve Charles Dullin. "Mais freqüentemente ele terá que proceder por intuição e não por dedução. O autor e o diretor tentarão em vão explicar a psicologia dos personagens, as particularidades da peça, o comediante ficará por muito tempo surdo a todas as solicitações exteriores. Se esse autor ou diretor não é um velho guia experimentado, conhecedor da mecânica do intérprete, será muitas vezes levado a pensar: que idiota! Ele não compreende nada do que se lhe diz. Se conhecer, porém, o *trabalho obscuro* que se faz no íntimo de um bom intérprete durante os ensaios, muitas vezes sem que ele o saiba, então ficará atento ao momento oportuno, para ajudar na hora do nascimento. O ator, nesse ínterim, é muitas vezes um sonâmbulo: titubeia,

estropia o texto, declama erradamente com prazer, parece inábil para executar os movimentos mais simples." [16]

Para esse "trabalho obscuro", que cria aos poucos o personagem cedendo à atração que exerce, não há nenhuma lei geral, de ordem psicológica ou fisiológica. "Creio que o problema de uma técnica pessoal se apresentará para cada ator de uma nova geração", diz ainda Dullin. "A estética varia, as modas influenciam o teatro ainda mais que as outras artes, mas todas as variações se concretizam, em determinado momento, numa espécie de síntese." [17]

Ora, são esses gestos, esses movimentos, que é necessário aprender. Não são eles comportamentos adrede montados, que bastaria copiar. Maurice Merleau-Ponty teve razão ao assinalar, na *Estrutura do Comportamento,* a parte *intencional,* portanto *simbólica,* e por conseguinte social, dos elementos da vida psíquica que acreditamos incorporar à nossa consciência adquirida e habitual com o simples fato de designá-los, mas que na realidade têm um alcance transbordante da simples designação desses "estados". É a um trabalho de combinação de condutas intencionais que o ator nos faz assistir, na medida em que procura constituir um ser que não pode expressar apenas um rosto, que vai além da sua aparência de coisa, para constituir-se em figura eventual de participação coletiva. O fato de o ator recorrer a tudo que ele, outrora ou presentemente, pôde adquirir como conhecimento do poder de informação de certos sinais, corresponde ao *background* de sua existência particular, ao "fundo humano", de que nos fala ainda Charles Dullin:

"Um primeiro tempo de *incubação* é necessário; leio e releio muitas vezes a peça: procuro *ouvir* o autor. Já não escrevo estudos compactos como o que fiz sobre Smerdiakov, evito toda teoria; *escuto* e armazeno. Procuro representar-me da maneira mais realista possível todas as situações, diria mesmo da maneira mais cotidiana. Tenho necessidade desse fundo *humano* para não me perder. Já não procuro, como antigamente, abreviar ou saltar as etapas do trabalho, deixo vir o meu personagem; procuro a maneira mais simples, mais direta de responder ao meu parceiro. De noite volto ao meu trabalho de perquirição sobre o texto; antes de mastigar as palavras, digiro as idéias. É nessa calma que coloco na minha cabeça, de uma vez para sempre, todas as respirações do texto, o ritmo das cenas, o alcance lírico dos movimentos interiores, a variedade das situações e os matizes de sentimentos..." [18]

Todavia, esses sinais adquiridos devem ser transpostos, amalgamados noutro conjunto: o do texto a aprender e do personagem a construir. Jogo complexo, feito de aproximações sucessivas de sinais conhecidos aos símbolos projetados sobre um personagem. Jacques Copeau o indica com nitidez: "Ei-lo que se lança ao trabalho. Repete a meia-voz, com precaução, como se temesse amedrontar algo dentro de si mesmo. Essas repetições confidenciais conservam ainda as características da leitura. Os matizes da emoção ainda são perceptíveis para alguns ouvintes privilegiados. O ator sabe agora o seu papel de cor. É o momento em que ele começa a possuir um pouco menos o seu personagem. Vê o que quer fazer. Compõe e desenvolve. Raciocina sobre os seus movimentos, classifica os seus gestos, censura as suas entonações. Olha e vê a si próprio. Desprende-se. Julga-se. Parece não dar mais nada de si mesmo. Às vezes interrompe-se no seu trabalho para dizer: eu não sinto isso. Sugere, não raro com razão, uma modificação do texto, uma inversão da frase, um retoque na encenação que, a seu ver, lhe permitiria sentir melhor. Busca meios de se colocar em posição, em estado de sentir um ponto de partida, que às vezes estará na mímica ou no diapasão da voz, num descontraimento particular, numa simples respiração... Procura afinar-se, retesa as suas cordas. Organiza a captura de algo que compreendeu e pressentiu desde muito, mas que lhe permanece exterior, que ainda não entrou nele... Ouve distraidamente as indicações essenciais que lhe são fornecidas, por quem se encontra na frente do palco, sobre as emoções do personagem, os seus móveis, todo o seu mecanismo psicológico. E, no entanto, a sua atenção parece estar absorvida em minúcias irrisórias..." [19]

Mas nada é irrisório a essa altura, a não ser para o espectador indiferente que ignora como se opera essa criação de um comportamento vivo, cerne de atração coletiva. E os atores não cessam de fazer sentir como esse período constitui uma ascese penosa. "Há sempre uma fase muito dura a vencer. Começa quando o trabalho de composição está feito: durante alguns dias nos empenhamos para conduzir a sua realização até um certo degrau de perfeição; de repente desprende-se uma malha e todo o trabalho se desmorona: sente-se uma impressão de vácuo, de impotência; a peça, aliás, passa também pela mesma crise... se esse estado se prolonga, você pode deixar o seu personagem ao longo do caminho, mas em geral é, pelo contrário, esse o momento em que vai penetrar furtivamente na sua pele..." [20]

Louis Jouvet vai mais além e denomina *possessão* a essa aprendizagem do papel: "O texto do autor é para o comediante uma transcrição física. Deixa de ser um texto literário. O texto, ao ser lido, põe o ator num estado físico de entusiasmo ou prostração que antecede qualquer outra consideração. Esse estado físico é um autêntico processo de ficar *possuído*..." [21] E esse processo se traduz em uma espécie de embriaguez ou delírio. E, como ainda escreve Jouvet, "durante o ensaio, o ator serve-se do texto para se excitar, para adquirir um certo poder de existência e de verdade, acessível aos olhos e aos ouvidos do espectador, mas, uma vez obtido esse efeito, o texto torna-se para o ator um elemento em si mesmo. Experimenta, ao ouvi-lo, o mesmo prazer que pode dar ao espectador. Nós nos espantamos de ouvi-lo, porque na realidade o ouvimos. Depois o texto se sublima, em uma destilação (?), e torna-se uma linguagem excepcional, superior, única... Tudo na representação, movimentos, sons, vozes, atitudes, jogos de cena, tudo pode tomar esse aspecto *delirante*". [22] Mais precisamente, como os termos de *posse* e *delírio* são obscuros, pode-se falar de dois estados simultâneos, que dissociam a imagem que fazemos da consciência e exprimem, talvez, a separação entre o psiquismo orientado para o indivíduo e o psiquismo que tende para participação social enquanto se processa:

"Dissociação e depois associação, aí estão as duas fases.

"Dissociação, dissolução dos hábitos, das rotinas, das combinações ordinárias, desmontagem das mecânicas conhecidas, fracionamento até aos elementos primitivos, até à indeterminação móvel, à incerteza necessária para liberar o espírito.

"E para isso multiplicar as idéias, os ensaios, os pontos de vista, exercitar a imaginação até ao infinito, até mesmo ao paradoxo, combater tudo que se sabe, tudo que se conhece, as fórmulas, os axiomas, as evidências, as experiências anteriores, as tradições, criar em si a dúvida, suscitar o mistério." [23]

Parece, no entanto, que, se nos apegarmos a esses conceitos simples de *ascese, posse, mistério, delírio,* reproduziríamos apenas imperfeitamente o sentido concreto dessa experiência em vias de realização social, dessa gênese deliberada de um foco irradiante de participação, que é o personagem. Sem dúvida, a dissociação de que fala Jouvet supõe a intervenção de um fenômeno para o qual não dispomos de conceito, a não ser, talvez, o que Stanislavski encontra ao longo de seus admiráveis estudos sobre a

formação do comediante — o conceito dos "*se* mágicos". Primeiramente, diz Stanislavski, o conteúdo literário do texto a representar deve passar pela encarnação corpórea do personagem: "desempenhando um papel, sobretudo um papel trágico, é preciso pensar o menos possível na tragédia e o mais possível na simples tarefa física..." — diz ele, expondo aos seus comediantes a maneira de representar *Otelo.* [24] Isso significa que a realização concreta do papel deve rejeitar, manter à distância a existência abstrata e literária da tragédia na sua essência global, e que se trata primeiramente de incorporar a verdade do personagem. "A trama da peça, os fatos, os acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de existência dos personagens, em resumo tudo que foi fixado pelo ator. O diretor completa essa invenção verossímil com vários 'se'. Ele diz: se as relações entre os personagens se apresentassem assim, se a sua atitude típica fosse essa, se vivessem nesse ambiente etc., como agiria em tais circunstâncias o ator que lhes tomou o lugar?" [25]

Essa *tarefa física* que precisa ser realizada corresponde à inserção na trama da vida social cotidiana de uma *matriz de condutas* capazes de acentuar a fusão das consciências pela participação simbólica que implicam. O ser corpóreo do comediante torna-se o centro e o foco de toda significação social. Mas o essencial aqui é que essa construção seja percebida, "visualizada", como uma tarefa urgente a executar. Um discípulo de Stanislavski no teatro Workshop, Rappoport, sugere que o ator fique convencido de que tudo que o cerca no palco é uma realidade viva e que está em condições de transmitir essa convicção ao público que se encontra em estado de realizar condutas capazes de criar uma emoção comunicável, isto é, modificar magicamente o mundo, como nota J.-P. Sartre. [26] Essa transposição de irrealização do mundo pelo gesto é a característica da tarefa a realizar: o corpo físico deve primeiramente adquirir a capacidade de tornar fisicamente persuasiva, portanto aceitável pela crença, uma trama de símbolos afetivos para outros seres de carne e osso. Brecht, que cita essa indicação para revoltar-se contra ela, na sua *Descrição Sumária de uma Nova Técnica de Interpretação que Produz o Efeito de Distanciamento,* não vê absolutamente que se trate apenas de uma fase momentânea do trabalho do ator, momento de uma gênese complexa. [27]

Stanislavski entende que o *se* provoca no ator uma atividade interior e exterior excitando a sua invenção criadora, porque possui a força de produzir um efeito cênico. "O *se* age no quadro

das circunstâncias propostas pelo autor", transforma a ação a representar em *tarefa* "justificada interiormente pela imaginação". É nisso que se fundamenta o contato eventual com o público (este só é crítico no seu escalão diversificado e em certas condições). "O espectador", diz justamente Nina Gourfinkel resumindo o *Système,* "só participa do espetáculo quando o ator chega a estabelecer o *contato,* e isso sob três formas: contato consigo mesmo, através do personagem; contato direto com o objeto cênico e, através desse objeto, com o espectador; enfim, contato com todo o segundo plano do espetáculo, distante do palco mas presente na memória emotiva comum do ator e do seu personagem." [28] É uma indicação de importância capital (que Brecht silencia na sua crítica), porque assinala a existência de dois planos diferentes da realidade coletiva: o da atividade criadora individual e o da memória coletiva. "Que o ator não esqueça", diz Stanislavski, "a obrigação que lhe cabe sempre, sobretudo na cena dramática, de viver da sua própria substância e não do papel, pois só pode receber deste as circunstâncias propostas." [29] O personagem a criar é portanto uma "linha psicológica complicada, cheia de sutilezas e matizes"... Um "esquema de tarefas e atos físicos" que desperta a "reserva subconsciente de sentimentos humanos", sem defini-la explicitamente. [30] O que Stanislavski denomina "subtexto" é justamente essa trama existencial preparatória que estabelece o contato psíquico com o espectador eventual, permitindo uma fusão das consciências apoiada no simbolismo transmitido pelo corpo.

## *O Corpo, o Texto, o Subtexto*

"Pense na maneira como o avião levanta vôo; começa rodando muito tempo sobre o solo, depois sobe graças à velocidade adquirida. O ator também pega impulso graças aos atos físicos. Levado pelas circunstâncias propostas e pelos *se* mágicos, desdobra as asas da fé que o transportam para o alto, para o domínio da imaginação, em que acredita sinceramente. Mas, não havendo uma pista de vôo, o avião não pode levantar-se. Por isso o nosso primeiro cuidado será o de traçar e nivelar essa pista, pavimentada de atos físicos, fortes pela sua veracidade." [31] A *decolagem* que permite ao ator realizar o papel põe em jogo o seu próprio corpo, porquanto o corpo é um elemento da entidade corpórea comum, base de uma participação psíquica. É

certo que André Villiers, nas suas *Psychologie du comédien* e *Psychologie de l'art dramatique,* enumera os componentes psicológicos e fisiológicos que entram em jogo na atividade do ator. Com efeito, ninguém pode negar a possibilidade que existe de assim defini-los e delimitá-los, porque correspondem a indicações reais, precisamente enquadradas na realidade suscetível de observação. Mas dá-se com essas enumerações o mesmo que se verifica com os cortes da extensão que, lembrou Bergson, não recompõem a própria extensão, mas a escondem sob espaços mortos. Os comportamentos corpóreos são sinais intencionais que visam a uma execução complexa da participação coletiva. A *decolagem* do personagem realiza-se através da trama viva e carnal do ato físico que lhe dá gestos, um rosto, um andar, uma contextura corpórea. Se o comediante fosse apenas um mecanismo fisiológico, seria facilmente comparável às marionetes, como Kleist as descreveu, e teria o seu centro de gravidade fora do seu corpo. É o contrário que se verifica, e em condições peculiares: as que se acham realizadas no "subtexto". É preciso ter visto Daniel Sorano, que foi um dos melhores atores de Théâtre National Populaire, repetir um texto de Molière para compreender o que procurava atingir com os gestos e caretas que esboçava: preparava o seu corpo para receber sinais. Sorano ainda não representava e já elaborava, conquistava o terreno em que se deveria travar o combate pelos significados exprimíveis: Sganarelle se transformava num esquema físico.

De modo geral, pode-se dizer que, habitualmente, na vida cotidiana, eu sou *o meu* movimento, *a minha* motivação, adapto-me às posições do meu corpo e com isso sou a condição da minha existência. O ator, porém, tem que ser um e outro. Não é mais *o seu* corpo que ele visualiza e percebe preparando o personagem, mas o seu corpo *com outros,* numa situação, numa trama e para um público. Essa intuição do *corpo com outros corpos,* da coexistência ativa das presenças corpóreas, constitui a base da criação do ator. O corpo não é mais um objeto (só o é para o fisiologista ou o médico), mas uma abertura, uma comunicação, ele é aquilo *que faz a ficção existir durante toda a representação, como modo de participação coletiva.* Foi isso que Dullin compreendera junto aos atores japoneses que vira em Paris: "O corpo do ator japonês não é apenas tão flexível como o do mais hábil dançarino, mas parece feito pelo teatro e para o teatro. A educação que recebeu de um mestre, do qual herdava outrora o nome ao mesmo tempo que a ciência, levou-o ao excesso da especiali-

zação, enquanto nos ensinaram a evitar tudo que é 'teatral' e muitas vezes mesmo a subestimar o nosso ofício. Enquanto assistimos ao triunfo do natural da vida no palco, no ator japonês a perfeição da técnica é, pelo contrário, a meta essencial do comediante. É antes de tudo um intelectual, um instrumento cujo mecanismo deve ser aperfeiçoado incessantemente." [32]

Esse "natural" é a forma de que se reveste a realização do sentido interior dos comportamentos em um corpo. Em sentido aproximado, Copeau dizia pensando nos seus discípulos: "É preciso conseguir que corpos normalmente desenvolvidos possam dobrar-se, adaptar-se a qualquer ação que tenham de executar. É preciso que neles todo movimento seja acompanhado de um estado de consciência íntima, peculiar ao movimento realizado." [33]

Muitas vezes cometem-se contra-sensos em relação ao termo *corpo,* tais como: confundir comportamentos intencionais psíquicos e mecânica fisiológica, regulamentar os estados de alma por uma consciência desprendida do ser corpóreo, desprender os símbolos e os sinais da realidade existencial que implica. Esquecem que o corpo é *uma linguagem em potência,* um centro dinâmico de comunicações diferidas mas sempre exprimíveis. Comentando certos textos de Husserl, Maurice Merleau-Ponty observava na obra *Signes:* "Aprendendo que o meu corpo é *um objeto que sente*, que é excitável (*reizbar*), o meu corpo e não somente a minha consciência, preparei-me para compreender que há outros *animalia* e possivelmente outros homens." [34] Nenhum esforço de reflexão me convence de que uma comunicação se inaugura, capaz de constituir um agrupamento real. Trata-se de uma *evidência* pela qual o meu corpo anexa a si o corpo de outrem, na medida em que o corpo de um homem comum encontra as suas próprias significações nas figuras simbólicas representadas pelo corpo de um ator e de uma atriz. "A outra pessoa aparece por extensão dessa co-presença (*übertragene Kompräsenz*), ele e eu somos os órgãos de uma entidade intercorpórea." Esse encontro dos corpos não é apenas uma simpatia, uma identificação, uma fusão (isso deixa bem claro o mal-entendido endossado por Brecht, que intelectualiza a participação sob o aspecto exclusivo da identificação), é também um apelo à realização comum por um grupo de uma experiência que exalta e é percebida através de um indivíduo. Merleau-Ponty tem razão quando observa que para Husserl (mas Husserl só nos interessa aqui quando ajuda a compreender uma manifestação viva) "não há constituição de um espírito por outro espírito, mas de um homem por outro

homem". Não é um julgamento, embora seja crítico, que fundamente a credibilidade e a eficácia de um personagem, mas a própria entidade corpórea cuja presença visa a outras entidades corpóreas e, no entanto, a significações possíveis, latentes, embora elas sejam apenas despertadas. "Quando, através de uma primeira penetração intencional *(Intentionale Überschreiten)*, um outro corpo que espreita, outro comportamento me aparece, é o homem no seu todo que me é dado com todas as possibilidades, quaisquer que sejam, cujo testemunho irrecusável eu tenho no meu íntimo, no meu ser encarnado." [36] Representar os significados humanos implicados pela definição de um personagem numa trama dramática é atestar a existência comum que apóia o respectivo sentido e princípio de comunicação. O conjunto das tarefas físicas que constituem o que Stanislavski chama de "subtexto" alicerça a comunicabilidade do personagem e lhe dá a sua validez e a sua credibilidade coletiva. É por isso que Stanislavski compara a criação do papel teatral à decolagem de um avião: a pista é a "entidade corpórea" comum, de onde emergem as significações particulares. A passagem da realidade literária à realidade do teatro foi descrita com precisão por Jacques Copeau quando escreveu: "o ator não é mais ele próprio. E ainda não é o outro. O que fazia no primeiro dia lhe escapa à medida que se põe em condições de representar o papel. Foi necessário renunciar ao vigor, ao natural, aos matizes e a todo prazer que lhe proporcionava o seu entusiasmo para realizar o trabalho difícil, ingrato, minucioso, que consiste em fazer sair de uma realidade literária e psicológica uma realidade de teatro. Teve que localizar, dominar, assimilar todos os procedimentos de metamorfose que são ao mesmo tempo aquilo que o separa do seu papel e aquilo que o conduz para ele. Somente quando tiver realizado esse estudo de si mesmo em relação a um determinado personagem, quando tiver articulado todos os seus meios, exercitado o seu ser para servir às idéias que formou e aos sentimentos para os quais prepara o caminho no seu corpo, nos seus nervos, no seu espírito, até às profundezas do seu coração, só então ele terá novamente domínio de si e, transformado, tentará entregar-se..." [36]

É uma aprendizagem que implica, evidentemente, o conhecimento do corpo humano, mas também a sua disponibilidade para exprimir todos os sentidos possíveis — conhecimento que não é uma reflexão por analogia nem uma imitação, mas uma integração do poder significante da carne própria do comediante:

"O conhecimento e o domínio dos movimentos do corpo, como também dos movimentos da fisionomia, não devem partir da imitação de si mesmo, nem de outrem, nem das imagens pintadas ou esculpidas. Sem abolir a observação humana ou os conhecimentos estéticos da educação do comediante, pode-se dizer que não é procurando reproduzir os sinais exteriores da paixão observados num rosto, nem observando a alteração do seu próprio rosto num espelho, que o comediante regulará a intensidade da sua expressão dramática. Ser-lhe-á necessário conhecer no íntimo as paixões que exprime, seja por experiência pessoal, seja por essa espécie de dom intuitivo de adivinhação que é peculiar ao artista... O artista dramático, em repouso ou em ação, tem um conhecimento interior do espetáculo que dá." [38]

O corpo do ator cria, pois, um mundo fictício em que as relações humanas são reveladas pela gesticulação e pelo tom da linguagem; tende a criar uma realidade, baseada numa hipótese que depende mais ou menos do texto e da situação apresentada por um poeta. Assim, a gesticulação constitui a extensão cênica, na medida em que o texto cria a tensão dramática e isso fora percebido claramente por Pitoëff: "O ator determina a escolha dos objetos de que tem necessidade. A vibração imperceptível do ator, acentuada pela linha do cenário ou pela sua cor, terá uma possibilidade de adquirir vida. O seu pensamento, delineando-se à luz dessa ou daquela situação, será mais facilmente palpável do que se abandonado a si mesmo." [39]

Mas que dizer dos sinais? Devem ser *verdadeiros?* Que significa essa verdade, quando se trata de *veracidade* e persuasão? Quando se trata de criar um universo social momentâneo, dominado por uma certa estilística corpórea? "Não basta que os gestos se fundamentem na verdade e na lógica para que se apóiem na expressão e na beleza", diz Jacques Copeau nas suas *Notes sur le métier de comédien.* [40] Isso quer dizer que a capacidade de criar com o seu corpo uma participação suscetível de ser repetida todas as noites não depende da "naturalidade", mas do poder de convicção que provoca o movimento do corpo psíquico total.

Como observa I. Meyerson: "não é determinado traço humano que se objetiva e se fixa, é todo o humano que tende a objetivá-lo e projetar-se nas obras, toda a experiência física e social e tudo o que, nessa experiência e por essa experiência, se esboça como estado ou função". [41] O corpo do ator à busca das significações próprias do personagem que ele deseja criar não

transmite apenas sentimentos, não interpreta apenas condutas, formula uma definição do personagem conforme à imagem da pessoa humana admitida por uma época ou sociedade. A convicção que arrebata um comediante está em proporção direta com o poder de sociabilidade eventual que confere à sua criação...

É durante essa fase que o comediante aprende a definir o seu herói e a emprestar-lhe o seu entusiasmo. Momento penoso em que o autor sofre quando o testemunha: o comediante, comumente vestido, displicentemente, passa depressa sobre certas seqüências que lhe parecem "naturalmente expressivas", demora noutras, acentua e força os sinais. Procura, tateia. Pelo menos preparou o seu corpo. Por ocasião de um ensaio de *La Mort de Danton,* de Büchner, que Arthur Adamov adaptara no Théâtre National Populaire, na sala de ensaios do palácio Chaillot, Vilar instalara uma grande mesa que parecia reproduzir o tribunal revolucionário que servia na peça. Adamov, Gischia, Vilar sentaram-se a essa grande mesa, enquanto os atores esboçavam os elementos da representação teatral. Já se tinham apoderado dos seus personagens, pelos menos já haviam definido o "subtexto" e o que faziam era mais uma mímica do que uma declaração. A palavra ainda não fora dada a ninguém. Emergia apenas do murmurinho dos comediantes que na realidade estavam mais cantarolando os seus papéis do que recitando-os, porque se estava naquela fase essencial em que todos devem conquistar o lugar corpóreo do personagem na extensão cênica. De vez em quando Adamov se indignava, interrogava Vilar que o acalmava, fingindo que o ouvia e continuando a dirigir os comediantes com meias-palavras, fazendo-os recomeçar, "repetir" esta ou aquela seqüência. Daquela névoa de sinais confusos destacava-se Daniel Ivernel, porque a sua estatura e o seu aspecto exterior já chamavam o conhecido herói histórico. Se a linguagem poética ainda não estava "presente", pelo menos já se preparava a conquista da extensão cênica pelo corpo, assim como as "tarefas físicas" que iam decidir sobre a comunicação dos sentimentos e a participação real do público.

## *O "Estado de Desdobramento"...*

O estado de "desdobramento", de que falaram tantos atores, começa aqui. O personagem emerge e vive a sua própria exis-

tência, diferente da dos comediantes que permanecem inseridos na trama vulgar de sua existência banal. Jouvet, Stanislavski, Pitoëff, Dullin, Copeau evocaram essa *dépossession* (perda de posse) de si mesmo em favor de um personagem. O termo merece a nossa atenção.

"O papel existe mais intensamente do que o comediante que o desempenha. O personagem existe além do comediante. Noutras palavras: ele é o comediante condicionado, efígie de uma essência... O comediante atribui vaidosamente as suas qualidades aos papéis teatrais e aos personagens e arroga-se com ingenuidade as virtudes daqueles que representam... A ilusão de querer ser ou ser um outro lhe faz ignorar o que é pessoalmente ou, pelo menos, perturba a sua personalidade, a sua existência." [42] Possuído pelo personagem, crê sê-lo ou pelo menos espera sê-lo, como se fosse o caso de abolir a consciência numa afirmação do outro. Mas a criação do personagem não importa nisso: o desdobramento tem um sentido particular que convém examinarmos, porque dissocia os elementos coletivos dos elementos íntimos ou individuais. Inventando um personagem, o ator criou um campo de significações reais, posto a serviço de uma finalidade imaginária. Essas significações reais são imediatamente compartilhadas por um público e o ator tende a interpretar como uma segunda personalidade sua o ser fictício a que deu vida.

Conhecemos pouco do conteúdo concreto desse estado de posse, que acompanha ou segue o ato de desdobramento. O ator vê nascer em si um personagem, mas esse nascimento não é nada simples: de um lado o herói existe em um texto e já foi às vezes interpretado por outros (ou então obedece aos hábitos e ao estilo de um autor conhecido), de outro lado o herói não existe, isto é, só existe através da interpretação móvel que lhe é dada. Elabora-se um sistema que substitui o homem em carne e osso por um ser fictício cujo grau de coerência impõe ao ator um outro rosto, uma máscara. Essa elaboração resulta, sem dúvida, de um modelo que recebemos desta ou daquela conduta, mais precisamente, da relação entre condutas e uma situação. Não é a representação abstrata da cólera ou do amor que rege as atitudes dos comediantes que desempenham o papel de Otelo, mas é a "tarefa" física que é necessário executar para que a cólera e o amor de Otelo componham um personagem *coerente*. Como dizia Dullin, "no teatro a plástica está a serviço do drama interior", mas esse drama interior é eliminado pelo aparecimento provocado de uma situação que importa num outro drama, ali-

mentado talvez com um determinado sofrimento real, mas que não se concretiza aí. Jouvet assevera que "representar a comédia" implica "uma mutação do indivíduo no papel teatral, em um tipo... Uma incubação do papel no indivíduo"; [43] mas essa posse não se reduz à "alienação" do homem real no personagem imaginário. Verifica-se o contrário, uma vez que a criação de uma figura imaginária se situa, em última análise, na interseção da expectativa do público, cuja tensão coletiva justifica a utilização de sinais comunicáveis, com a vida psíquica e intelectual do ator e com a vontade atual ou passada de um poeta que *definiu* o seu personagem. Por outro lado, "um personagem não é o indivíduo que nós somos, mas aquele que queremos persuadir os outros que somos". [44] E melhor ainda o que diz Stanislavski: "É preciso que o ator me responda com toda sinceridade o que vai fazer fisicamente, isto é, como vai agir (e nunca como vai sentir, que Deus o livre de pensar nisso), nas circunstâncias criadas pelo poeta, pelo encenador, pelo decorador, pelo próprio ator na sua imaginação, pelo eletrotécnico etc." [45] Assim nasce "esse fantasma ideal, maior que a natureza", de que nos fala Dullin.

Alienação, posse toda peculiar: o ator se deixa habitar por um sistema coordenado de sinais que designam um personagem imaginário, cuja exteriorização atual só existe por seu intermédio. Criando esse herói, ele o transforma no sujeito de sua própria existência, uma vez que a credibilidade implicada pelo papel teatral representado depende da adesão de um público aos comportamentos dramatizados. E com isso se torna momentaneamente objeto, na circulação que vai do personagem ao seu ser e do seu ser ao público.

Levando em conta esse alicerce social concreto, existência de um grupo de espectadores reunidos e condicionados pela sala e pelo palco, intensidade mais ou menos acentuada da expectativa coletiva, projeção para o comediante de uma conduta pré-emocional capaz de admitir e justificar todos os comportamentos mágicos que podem *realizar* o imaginário, tensão do ator em direção a esse grupo que quer associar a uma participação momentânea — o "estado de desdobramento" testemunhado pelos comediantes desemboca no fenômeno que consiste em o ator ficar possuído pelo seu personagem. Isso não somente porque, como se costuma dizer, alguns comediantes não conseguem libertar-se da vida dos personagens que criaram no palco, mas sobretudo em virtude dessa "êxtase" atestada por Stanislavski, Copeau, Dullin,

Jouvet ou Barrault, a qual inflama toda a consciência e a mobiliza a serviço de uma outra consciência: a dos heróis imaginários. Essa mudança de foco e de centro de gravidade na experiência parece, com efeito, substituir o homem social real por um homem imaginário, sendo este, porém, dotado de maior eficácia social do que aquele. Até certo ponto, essa transposição-posse, resultante do trabalho do comediante para conquistar o seu personagem, assemelha-se àquilo que os filósofos chamam de alienação, que se pode tomar no seu sentido hegeliano mais clássico *(sich entfremden)*, o qual designa um determinado estado de esquivança da consciência, a qual se projeta no mundo para voltar a Deus. É um ato pelo qual a substância humana, como bem o perceberam Feuerbach e principalmente Marx, se submete e se escraviza às crenças religiosas, criando figuras, que nutre com a própria existência e as próprias necessidades, para exteriorizá-las e acabar dotando-as de realidade maior do que a própria, tornando-se objeto de um sujeito que ela mesma, no entanto, criou como objeto.

Essa perda da substância humana, essa alteração do ser geral do homem, é apenas um aspecto *negativo* e *parcial* (sem dúvida degradante *porque parcial*) de um ato de objetivação aparente *(Vergegenständlichung)* ou de exteriorização, que vem a ser o ato da própria existência *positiva* de toda sociedade e de toda civilização. Compreende-se que, nessas condições, não se pode confundir toda e qualquer alienação com uma exigência metafísica e teológica (como fizeram Hegel e os hegelianos), nem considerar (como o fazem os marxistas sumários) toda a alienação necessária da existência coletiva e individual como uma perda de ser.[46] Assim como a "reificação", que caracteriza, segundo Lukács, a vida nas sociedades industriais, só afeta na realidade certas condições de trabalho e, particularmente, as condições dos homens que não podem liberar-se do seu estado de assalariados, assim também, quando empregamos aqui o termo alienação, designamos esse movimento de realização do ser através da representação de uma figura imaginária que designa sobretudo a execução da própria atividade coletiva através da estética. O comediante se despersonaliza, se desdobra, se deixa possuir por outrem, mas o faz para conquistar um suplemento de existência e realizar uma experiência concreta. Alguns dados obtidos com a análise das sociedades não-históricas podem confirmar essa sugestão.

*Existência e Possessão*

O fenômeno da possessão suscita três problemas diversos: o primeiro refere-se à natureza e à significação concretas e sociais dessa possessão; o segundo põe em jogo a própria credibilidade e o grau de veracidade que o ator pode alcançar; o terceiro, finalmente, apela para as ideologias que foram elaboradas para se atingir a compreensão dessas manifestações complexas.

Primeiramente convém indagar sobre o sentido da possessão do ator por um personagem, a qual se realiza numa situação subtensa através de uma expectativa, invisível mas presente, de um público. Ora, embora se trate de quadros sociais diferentes, os fenômenos de possessão examinados pela etnologia em sociedades não-históricas poderiam fornecer, se não a explicação, pelo menos os elementos de uma explicação concreta. Levando em conta diferenças que se impõem, esses fatos de possessão por figuras míticas ou religiosas permitem não raro, com efeito, algumas comparações significativas.

Jean Cazeneuve, em *Les Dieux dansent à Cibola,* expõe como, no curso das dramatizações rituais, que acompanham as grandes festas do culto "Katchina" durante o "*shalako*" dos índios Zunis no Novo México, certos personagens da aldeia, depois de uma breve ausência, voltam vestidos com disfarces que representam as criaturas míticas do panteon desse povo. Ninguém põe em dúvida a validade das figuras que encarnam os oficiantes do culto. E ainda melhor: os atores sociais, que representam os papéis dos personagens integrantes do "conselho dos deuses", se identificam completamente com as funções divinas que dramatizam perante a aldeia e fornecem exemplos múltiplos de despersonalização, seguida de repersonalização num outro ser, cuja existência momentânea é assegurada pela representação teatral. [47] Sobre a natureza dessa transposição e dessa projeção da existência imediata em um personagem imaginário, definido pela tradição e pela sociedade, traz muitas luzes a confissão de um índio Hopi, Don Talayesva, que conhece a sociedade tipo *pueblo* e a sociedade industrial americana, a ponto de ser o seu etnólogo. Quer participe de um cerimonial de iniciação, quer dance com os Katcinas, Talayesva mostra claramente a ambigüidade de uma experiência que justapõe a conduta coletiva, social, encarna um personagem e implica uma certa atitude, assim como a consciência

deliberada de *representar* um papel. Embora se trate de um "jogo duplo", é claro que Don Talayesva, formulando a sua experiência para atender ao desejo de um antropólogo (com todo o artifício que isso encerra), representa um certo personagem social sem deixar de ser o que ele é, evidência de que as condutas por ele representadas são intencionais e visam a uma certa eficácia. [48] Jean Cazeneuve fornece, aliás, a chave desse comportamento quando diz que os "primitivos" não se podem decidir a aceitar o mundo como ele é, como simplesmente outorgado, "porque, para eles, o poder reside no que é incondicional". [49] Trata-se, portanto, de uma conduta mágica, no sentido que Sartre dá a essa palavra, isto é, de uma atitude momentânea e individual que tende a modificar uma situação real, representando a sua supressão imaginária pela atitude global do psiquismo e do corpo. Pode-se dizer que o comportamento mágico e teatral coletivo tenta vencer em imagem um obstáculo intransponível, constituído pela soma abstrata das coerções e dos determinismos que pesam sobre uma determinada sociedade. Tomar os trajes de palhaço e encarnar o respectivo papel, acompanhando as Katcinas, significa, para Don Talayesva, utilizar praticamente a máscara para modificar a situação real que lhe é oferecida, realizando através de uma conduta imaginária desejos ou necessidades que não poderia manifestar na vida social real. A "possessão" implica, pois (mesmo através do jogo e da semicomicidade que representa uma cultura acentuadamente degradada ou corrompida pelo contato com a sociedade industrial), uma contestação do mundo como ele é outorgado, contestação essa que se realiza de modo simbólico, através de uma máscara coletivamente reconhecível, cujos traços essenciais são fornecidos pela sociedade.

Mais característicos são os exemplos fornecidos pelas danças de "possessão" do Dahomey ou dos descendentes de escravos negros na América Latina. Tais como os descrevem Pierre Verger, Roger Bastide e Alfred Métraux, esses fenômenos supõem uma "possessão" mais radical do que a dos índios pueblos. [50] Quando em Haiti, por ocasião da celebração do culto *vudu,* os deuses chamados "loa" *baixam* nos dançarinos que se dispõem a recebê-los por um exercício de hipnose coletiva (realizando as condições dessa "pré-possessão" e "expectativa" a que alude Marcel Mauss para descrever o "consentimento universal" que prepara a realização de um culto mágico), as figuras que representam esses espíritos dominam inteiramente aqueles que elas tocam. Os que assistem o sacerdote ou a sacerdotisa, o *"houngan"* ou a *"mambo",*

girando em torno do "poste *mitan*", são, segundo um termo muito elucidativo, "montados" pelas divindades, num êxtase que os despersonaliza. Aqui não parece possível nenhuma justaposição de dois estados intelectuais divergentes: preparado pela absorção de drogas, com a execução em comum num pequeno espaço sob o olhar de um público de crentes em expectativa ou de curiosos fascinados, exaltados pelo som do *"assoto"* (o tambor que abriga o deus), a possessão cria um outro ser, ao qual o iniciado se entrega. No Dahomey, no Haiti, no Brasil, o processo é o mesmo, embora mudem os termos, o *vudu* se chame *candomblé* na Bahia e os "loa", "Orixá".

Nada é mais impressionante, com efeito, do que o *candomblé* como o podemos ver executado em certas noites, por exemplo, na Casa Branca da rua Vasco da Gama na Bahia. Avalia-se então diretamente a intensidade de uma manifestação social que se realiza coletivamente, não agindo sobre o mundo exterior, sobre a matéria, como nas sociedades históricas, mas sobre os indivíduos que a compõem, que ela modifica. Em torno do poste *mitan* perto do qual tomou lugar a velha rainha, no meio de numerosos oficiantes, homens e mulheres, ao som dos tambores batidos em cadência, as moças em êxtase andam e dançam, executando os mesmos gestos e observando o mesmo ritmo. De repente, depois de um lapso de tempo mais ou menos longo, uma delas se destaca do grupo, cai por terra. Os vizinhos lhe seguram a cabeça enquanto duram as primeiras convulsões. Então um oficiante traz uma faixa ou um sinal qualquer que designa o deus que acaba de *cavalgar* a moça e a coloca novamente na fila. A partir daí ela avança como uma sonâmbula, com os traços fisionômicos enrijecidos, as narinas abertas, as pálpebras semicerradas sobre os olhos revirados, um pouco de baba nos cantos dos lábios e os gestos entrecortados. O tambor a arrasta no seu movimento. Outros iniciados rodopiam com ela, acompanham-na nessa dança ordenada, dominada por figuras sobrenaturais definidas pela religião, portanto pela sociedade, uma vez que delimitam a "estrutura do mundo" e o panteon dos negros. A força de coesão, o arrebatamento, a participação do grupo são então de tal modo convincentes, tão fascinantes, que o observador europeu, se está ao menos um pouco a par da importância sociológica e mística do fenômeno, sente-se pessoalmente atraído por uma força incoercível. Nós mesmos fizemos a experiência.

Sem dúvida Roger Bastide oferece uma das melhores descrições desses fenômenos de possessão quando descreve a "estru-

tura do êxtase", contribuição essencial das pesquisas americanistas para o conhecimento da África, como afirmava Herskovits. Quando demonstra como as diversas formas de possessão tendem a fazer do homem um "reflexo dos deuses" e a realizar a estrutura dos mitos, avaliamos a importância desses fatos de possessão, efetuados com o concurso real e passional do público reunido em uma tenda sagrada, absorvido num ato de participação coletiva intensa.

Desses fenômenos podem-se, no entanto, tirar duas observações: uma referente à própria função da possessão; a segunda, à sua gênese. Com efeito, como sugere Roger Bastide, é necessário encarar esses fatos na sua literalidade e dar-lhes a importância que merecem: o *vudu* e o *candomblé* não são *jogos,* mas manifestações sociais cujo dinamismo, por mais que esteja ligado a mitos cósmicos que importam na dominação dos homens por forças naturais, não realiza menos um ato positivo — o de restaurar, no meio dos escravos transportados da África para a América Latina, a presença concreta da sociedade e da civilização perdidas, reatar os laços sociais, afrouxados pela deportação, através da expressão direta dos mitos. Em larga escala, essas danças de possessão permitiram aos africanos desarraigados e "dessocializados" recuperar a sua humanidade social através da religião representada. [51]

Roger Bastide observa que a dança do *Candomblé,* a qual reflete os mitos e reproduz a estrutura do mundo, é um ato social concreto. Nós diríamos *tão concreto* quanto a guerra ou um debate jurídico, a procura de uma decisão urgente e vital para todo o grupo. Isso porque ele expressa a "sociedade em ação na sua expressão criadora e porque mostra diretamente como a unanimidade e a coesão de um agrupamento, entretidas ou mantidas por uma atividade lúdica, musical, rítmica, podem gerar, produzir existência social. Uma das ilusões de Durkheim (que não é compartilhada por Marcel Mauss nem por Levy-Bruhl) foi apresentar uma imagem estática da vida social, cujas representações coletivas são a única manifestação, e não ver o que se faz na realização unânime de um agrupamento empenhado numa tarefa comum. Os "meios efervescentes" são bem *designados* por Durkheim, mas não são convenientemente examinados na sua criatividade viva. Ora, a África, recriada pelo *candomblé* e pelo *vudu,* é uma sociedade viva, sociedade que os daomeanos expressam diretamente pelas danças que, conforme demonstrou Pierre Verger, haviam sido conservadas no Brasil. Essa ilusão é acom-

panhada de outra, não menos grave, que consiste em imobilizar numa configuração cristalizada o cenário vivo cujo suporte é a "estrutura do êxtase", em reduzir esse dinamismo criador a um intelectualismo das estruturas inertes. Nada é menos conforme à realidade experimental do que essa redução, por demais condizente com a imagem artificial que as sociedades européias criam, às vezes, a respeito do que *devem ser* sociedades não-industriais, para imobilizá-las em museus. A experiência da dança teatralizada de que falamos se reveste de uma configuração fixa, a da teogonia, e serve-se justamente dessa fixidez como de um instrumento, de um trampolim para realizar o tipo de tarefa implicada pela atividade do *candomblé* ou do *vudu,* uma vez que a possessão é apenas uma etapa na conquista de uma experiência coletiva e de uma plenitude afetiva desejada.

Isso nos leva à nossa segunda observação: é impressionante que um agrupamento momentâneo, reunindo-se em torno de uma tarefa comum a realizar (quer se trate da restauração dos mitos arcaicos como a descreve Mircea Eliade, ou se trate de danças de possessão como estas), consiga *produzir, de modo por assim dizer inevitável, individualidade.* A unanimidade viva do grupo animado pela expectativa mágica e pela dança propiciatória culmina, como pressente Marcel Mauss na obra *Esquisse,* com a concretização e justificação dos atos de um personagem individualizado: o feiticeiro. Aqui, essa unanimidade produz figuras particulares, personagens: para realizar essa síntese, que resulta do encontro de figuras definidas pela sociedade ao longo do seu desenvolvimento anterior com homens até então confundidos na vulgaridade cotidiana, o grupo dos iniciados se apodera dessas figuras, nutrindo-as com a sua própria substância afetiva. A possessão pelos *Orixá,* divindades mediadoras entre *Olorum,* o deus supremo, e os homens, nada tem de passivo: decorre de uma criação em que dois elementos diferentes, mesmo antagonistas, enfrentam-se para constituírem uma imagem definida. Se a mitologia das sociedades não-históricas corresponde à cristalização em imagens dos obstáculos que a liberdade coletiva encontra ao longo do seu esforço para desenvolver-se, obstáculos esses que por sua vez correspondem a determinismos naturais ou a injunções estabelecidas pela estruturação cristalizada do social, as figuras imaginárias divinas *designam,* pois, *simultaneamente,* os interesses e as condutas eventuais executáveis pelos deuses que encarnam essas proibições. A vivificação dessas mitologias através da dança consiste, pois, em criar uma participação apta a

*produzir individualidade.* A restauração das figuras lendárias importa no encontro do homem comum à busca de um deus com a estrutura mítica na sua encarnação momentânea. Os delírios e os êxtases de possessão corresponderiam assim, sociologicamente falando, à criação unânime de "monstros", ou melhor, para dizer mais exatamente, de figuras *sui generis,* divinas porque atípicas e atípicas porque não-conformes ao tipo comum da vida cotidiana. Se certas manifestações míticas constituem, como pensa Roger Bastide, uma realização sociológica autêntica, isso significa que a sociedade ou o grupo social produz *ser* pela dança de possessão, *mas produz ser coletivo, individualizando-o.* Aliás, talvez tivéssemos aí esse elo intermediário entre a vida social e o individualismo, que geralmente são contrapostos, formal e sumariamente, parecendo que essa simples contraposição é satisfatória.

De todas essas formas de teatralizações sagradas, expressas em danças de possessão, podemos deduzir, para a criação artística do ator, indicações impressionantes, que fogem aos limites de uma comparação banal. Em primeiro lugar assinalemos uma diferença fundamental, que é menos um contraste de duas situações e mais uma sugestão de correlações vivas entre dois domínios da experiência: o do ator e o das danças de possessão. A mitologia, onde o dançarino em êxtase vai buscar as suas figuras, pertence ao domínio dos mitos cósmicos, ao passo que há laços evidentes entre as literaturas dramáticas e a historicidade das sociedades em que elas surgem. E a história não vem a ser um esforço prometéico das coletividades para vencer os determinismos básicos e transpor para o domínio da imaginação controlada pela linguagem poética a narrativa de conflitos entre o homem e as coações que ele procura superar? A "revolução permanente" instaurada pelo teatro, como a evocamos na nossa *Sociologie du théâtre,* corresponde à exposição dramática, através da estética da luta da liberdade humana pela sua plenitude. [52] Compreende-se que, se o móvel do agrupamento em que se realiza a dança de possessão corresponde a uma situação a-histórica em que o homem é confinado no interior dos determinismos fundamentais e parciais que o constrangem, o do teatro corresponde a uma situação em que a expectativa do grupo é intencionalmente constituída pela certeza implícita do poder coletivo do homem para agir sobre as próprias estruturas coletivas. Mas, estabelecidas essas diferenças, a gênese do personagem pela estética do ator obedece a constantes comparáveis: a presença de um público em expectativa, cuja exaltação coletiva, mesmo se calma e silen-

ciosa, justifica de antemão a operação mágica que o ator vai realizar, tornando presente um personagem imaginário; a síntese de um personagem definido antes do ator que dele se apossa e do ator que o utiliza como suporte para a expressão de comportamentos. Sem dúvida a estrutura do "êxtase" não é a da conquista do papel teatral, mas o que o ator realiza com o seu personagem é, por natureza, igual àquilo que o comediante obtém. Se, como diz Roger Bastide, a estrutura do mundo reproduz a estrutura dos mitos, a configuração imaginária reproduz a forma da experiência coletiva em geral. Possuir um personagem, como deseja Stanislavski ou deixar-se possuir por ele, como entendem Jouvet e Barrault, é um ato de apropriação da experiência coletiva possível: as condutas sugeridas pelo ator, como representam realmente o seu personagem, para serem válidas, são imediatamente comunicáveis. Conquistar um papel, entrar no personagem Hamlet ou don Juan, é pois um ato criador de sentimentos, de crenças, de emoções coletivas possíveis. A evidência banal do dito comum de que não há ator sem público contém assim uma verdade mais profunda, uma vez que esse ato criador é um ato coletivo e, da expectativa à participação por aprovação ou simples interesse, realiza em *escala microscópica,* nas sociedades industriais, aquilo que os agrupamentos não-históricos não podem desejar obter. Se esses últimos conquistam efetivamente a sua essência humana através das danças de possessão (já que não podem atingi-la pela ação determinada sobre o cosmos), o ator e seu público, em um mesmo movimento de conquista, realizam na história a imagem da pessoa humana através da representação dramática. E é assim somente que se pode compreender a significação de ideologias que evocam o valor pedagógico e civilizador do teatro como o definiam Voltaire, Diderot, Condorcet e, também em larga escala, Schiller: o ato de dramatizar e representar personagens imaginários concebidos pela literatura é um ato de criação coletiva *positiva,* tanto quanto as outras atividades de uma sociedade. Os agrupamentos fazem aí a experimentação da imagem da pessoa humana que contém, para o seu tipo e seu gênero de sociedade, a totalidade das formas possíveis de experiência e liberdade. A posse do papel é um ato de criação e "a educação estética do homem" aí se afirma através do domínio de figuras imaginárias, portadoras de substância afetiva.

A outra conseqüência resulta da própria individualidade do personagem e do ator, individualidade que, como vimos, era criada, inventada, pelo grupo, assim como a participação intensa,

a efervescência de um grupo animado por um movimento unânime cria individualidade, *gera atipismo.* É isso que resulta de certas observações etnológicas: *o social segrega atipismo, individualismo, e utiliza-o para desvendar regiões ainda desconhecidas da existência.* Nas sociedades industriais, essa gênese do individualismo parece ser correlativa a um poder implícito de transformação das estruturas e, por conseguinte, a uma evocação de individualidades que encarnam, simbolicamente e ao mesmo tempo, uma luta contra essas coações e uma derrota trágica ou cômica desses compromissos polêmicos. Se prolongarmos essa interpretação, compreenderemos melhor como o homem total (plenitude da experiência comunicável) e a sociedade total (manifestação global do dinamismo criador) se recuperam sob esse aspecto *individual.* O atipismo do personagem e, portanto, do ator não quer dizer que exista uma oposição absoluta entre o indivíduo e a sociedade, da qual o comediante (ou o artista) seria a vítima interessante. Significa que os grupos (microscopicamente assinaláveis na escala dos públicos em face da sociedade complexa) encontram na representação teatral do individualismo um modo de participação que pode fornecer um esquema ou um pretexto a uma participação mais rica do que a proposta por uma sociedade dividida em grupos, em classes e separada por barreiras. O atipismo de Hamlet ou de don Juan é duplamente revelador: da solidão de indivíduos que, pensados e concebidos "à parte", são, no entanto, pretexto e matéria-prima para experiências coletivas insuspeitáveis, se evocarmos a particularidade de seus "casos", da peculiaridade de um ator que, tornando Hamlet ou don Juan socialmente admissíveis, põe em jogo personagens que não respeitam nenhuma das normas ou regras estabelecidas pela cultura ou pela sociedade. Representar o personagem Hamlet ou o personagem don Juan é encontrar o meio de representar de maneira inédita a existência de um homem encarado numa situação determinada e particular; é também dotar essa individualidade particular de um poder de comunicação que corresponde à expectativa dos públicos.

Margaret Mead lembra o atipismo de certos indivíduos que, em sociedades não-históricas, deixam de respeitar os modelos de comportamento fixados pela sociedade e que, por conseguinte, se isolam tanto mais na sua singularidade quanto é certo que a consciência comum os mantém à distância. Todavia, se a cultura de uma sociedade age sobre o indivíduo para lhe fazer ver a sua solidão, isso não significa apenas uma ruptura e uma explosão

e não pode dar lugar, segundo cremos, a uma oposição entre atipismo e cultura, entre indivíduos e sociedade. É verdade que essa tendência está contida em alguns dos primeiros livros de Margaret Mead que, sob esse aspecto, continua o pensamento, aliás fecundo, de Franz Boas. [53] Ora, parece-nos que o atipismo resulta menos de uma dissociação entre os modelos definidos pela cultura e uma individualidade (pois seria necessário mostrar também onde se encontra a solução de continuidade na trama da vida coletiva) do que de um esforço de todo o social (pelo menos quando ele está reduzido estatisticamente a um pequeno número de indivíduos em uma sociedade "primitiva") para fazer a aprendizagem de valores e modelos diversos dos que compõem essa "cultura". Isso, no entanto, não é admissível se postulamos uma definição da cultura, encarando-a como o reflexo e único reflexo possível de todo o social, que assim se esgotaria por completo. Se julgarmos, ao contrário, que a cultura e a sociedade só se recuperam imperfeitamente e que as "estruturas" que definem os modelos são freqüentemente combatidas e corroídas pelo dinamismo da "sociedade total" na sua efervescência ativa, podemos compreender o fato de a sociedade poder, ao longo da sua produção mais ou menos lenta de experiência social, gerar casos atípicos que correspondem, simbolicamente, a modelos possíveis, ainda não experimentados e talvez não experimentáveis. Em relação a uma mulher Arapesh, a qual, segundo Margaret Mead, não respeita as normas que comandam os comportamentos sexuais e as relações interpessoais e apresenta, na sua agressividade, traços que a fariam adaptável às sociedades Mondugumor (que implicam modelos de agressividade), o fato nos parece explicável, tanto por comparação entre "as estruturas culturais" das duas sociedades como por um ato autenticamente coletivo, que contrapõe modelos rivais aos modelos conhecidos. Esses modelos, é certo, só podem ser representados por indivíduos, isto é, pelo segmento mais simples, indivisível, do corpo social.

Noutras palavras: acreditamos que os fatos concretos de atipismo nas sociedades "primitivas", ou, mais genericamente, não-históricas correspondem a ensaios, esboços, através dos quais a fecundidade dinâmica da sociedade sugere modelos diferentes daqueles que são atualmente admitidos na chamada cultura. O próprio social criaria assim individualidade, provando capacidade de multiplicar os modelos e os comportamentos possíveis. O individualismo dos hereges e dos atípicos seria uma exteriori-

zação direta, uma produção viva da experiência coletiva e não, "de partida", a sua negação absoluta.

É claro que a situação é diferente nas sociedades históricas, em que a literatura existe como tal. Pelo menos o atipismo dos personagens e o do comediante (o "excluído da grei") são igualmente simbólicos, uma vez que parecem remontar a uma experiência possível, irrealizável ao nível da "anarquia do claro-escuro" que pesa sobre a vida cotidiana, experiência que corresponde, às vezes, ao conflito não-superado entre a liberdade e as coerções que a freiam, a uma luta interior sobre essas coerções e, mais comumente, à nostalgia de vencer os obstáculos que abafam a condição humana num "destino". Mas a criatividade do social atinge a mesma intensidade — embora seja diversificada pela complexidade dos níveis em profundidade, das formas de sociabilidade e das ideologias — sobretudo porque ela exterioriza, graças a essa individualidade, a possibilidade pura de encontrar formas de participações ignoradas na vida banal e viver experiências novas. O atipismo, a solidão que o comediante muitas vezes confessa tão romanticamente, resulta talvez de um acréscimo de criatividade social, capaz de produzir unanimidade através da particularidade.

O que nos ensina a experiência dos fenômenos de possessão nas sociedades não-históricas, para a compreensão do que o comediante chama "possessão", é que esse fenômeno não existe e o ator, penetrando num papel, conquista primeiramente, na condição de homem, uma força maior de participação social. Aliás, o ator, através da individualidade de um personagem, individualidade que age sobre ele a ponto de isolá-lo na vida social, exprime um modelo de comportamento que, por intermédio de um herói atípico, abre direções possíveis à experiência coletiva. Representar don Juan é, por intermédio de um personagem amaldiçoado, transmitir a participação de uma certa possibilidade de ser, que a cultura atual condena, mas que nem por isso deixa de corresponder a uma das eventualidades da experiência coletiva, evidentemente repelida no momento em que é formulada.

Michel Leiris, na obra *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar (A Possessão e os seus Aspectos Teatrais entre os Etíopes de Gondar)*, examinando fenômenos de possessão análogos aos que observamos no Brasil ou em Haiti, acentua o aspecto convencional que aparece nas manifestações

"teatrais" do culto que descreve. Práticas de medicina e de magia, as danças de possessão pelos *zar* correspondem a formas de teatralizações vívidas. O problema suscitado por Michel Leiris vai, no entanto, além da simples análise dos fatos: "Se é verdade que a possessão é uma mentira", escreve, "parece então que para os adeptos é pelo menos uma mentira em que acreditam globalmente e sob todos os aspectos, fora de todas as contestações." [54] A veracidade e a sinceridade dos "possessos" podem, no entanto, ser postas em jogo, em razão precisamente da pouca seriedade que cerca, às vezes, essas manifestações, do seu processamento espetacular, quase competição. Fortemente condicionados pela rotina e pela tradição, os caracteres dos *zar* que *possuem* iniciados ou participantes fornecem, poderíamos dizer, um "vestuário de personalidades", do qual o dançarino veste um dos disfarces ao longo das danças, que não deixam de lembrar certas crises de histeria, cujo *sketch* tende por vezes para a teatralização. É inegável que o culto dos *zar* apresenta casos de "sofisticação", até mesmo de mentira extremada, que põe em jogo o valor da expressão completa. "Essas mentiras", todavia, decorrem de uma procura quase estética do efeito dramático que parece orientar as manifestações do culto mais para "a arte pela arte" do que para a mística ou a religião.

Michel Leiris segue aqui o ensinamento de Marcel Mauss que, no tocante à magia, considerava que a "sociedade se paga com o dinheiro falso dos seus sonhos". Ele levanta um problema, que aliás resolve, entendendo que a representação teatral e o sagrado se mesclam intimamente em *experiências intermediárias,* em que a possessão fingida, a histeria provocada, o êxtase verdadeiro e o ilusionismo se confundem "nesses momentos privilegiados em que... a própria vida coletiva toma forma de teatro". [55] Que o exercício da possessão seja ao mesmo tempo um divertimento, um prazer, uma busca dos deuses, um ilusionismo e uma prece, aí está um desses "fenômenos totais" que sugerem categorias e interpretações particulares. A análise breve e profunda de Michel Leiris suscita os problemas verdadeiros com grande lucidez porque, recusando-se a estabelecer uma linha de demarcação rígida e abstrata entre a representação teatral e o rito, entre a teatralização e a expressão social, põe em jogo a própria significação do ato de possessão: este se expande em teatralização, impondo um consentimento unânime que implica uma experiência da veracidade, incompatível com aquela a que está habituado o observador das sociedades históricas.

A questão está, portanto, em medir o grau de autenticidade da teatralização que acompanha a possessão. Formulando essa interrogação, Michel Leiris sabe muito bem que apela para categorias diferentes das que se aplicam para julgar a mentira e a verdade. De qualquer forma, o simulacro de uma ação real não pode ser reduzido a uma cópia da realidade, porque a simulação implica uma meta, uma orientação, formula um apelo, freqüentemente quase nostálgico, para o conteúdo daquilo que procura representar. É isso, aliás, que constitui o caráter não raro penoso (que se chama de "trágico" por abuso de linguagem) da comédia ou da farsa. É porque a representação que imita uma ação real não contém em si mesma a sua verdade, mas sim na sua direção, no seu prolongamento, naquilo que quer atingir. O que Marcel Mauss chamava de "conclave mágico", o agrupamento dos assistentes constituído por uma expectativa comum de atos capazes de modificar a dura imutabilidade cósmica, é dominado pela crença naquilo que apresentará o homem oficiante do rito. O fato deste último oferecer por sua vez apenas uma "sinceridade" imperfeita ou insuficiente não tem nenhuma importância, a não ser para uma filosofia da interioridade e da lei moral, como a tiveram alguns agrupamentos protestantes, pietistas ou, em maior escala, kantianos das sociedades européias. Voltaire tratando os sacerdotes e os feiticeiros de ilusionistas conscientes e enganadores da "credibilidade popular", os kantianos preocupados com uma sinceridade absoluta, os turistas incompreensivos, céticos em virtude mesmo do sentimento de inferioridade que experimentam ante essas manifestações sociais vivas, todos pertencem a um quadro social diferente que não pode interpretar os sinais autenticamente manifestados. Mas a intencionalidade da consciência coletiva que se agrupa em torno das danças de possessão visa a esse "êxtase" que parece ser, levando-se em conta o que dissemos acima, uma forma da plenitude comunicativa na participação. Efetivamente, o que parece "não-sincero" a um observador é sinal de uma realização social e não a convicção íntima de uma individualidade em relação aos seus atos. Marcel Mauss assinalou como a idéia de pessoa moral resultava de uma gênese lenta da sociedade européia, desde a moral histórica, passando pelo cristianismo, até as filosofias da consciência, nascidas com o kantismo e resultantes do exame interior dos protestantes ou calvinistas. A pessoa moral não pode comportar um julgamento desfavorável em relação à representação social, exteriorizada, da pessoa humana encarnada por sinais utilizados sem maiores preo-

cupações de veracidade ou rigor! Existem pessoas que não podem ver com prazer representações teatrais quando assistiram aos ensaios, porque estes lhes revelam que os efeitos de ilusão decorrem de uma aprendizagem. De modo semelhante, é possível contestar a autenticidade dos "fenômenos de possessão" com fundamento num sistema de valores que a ignora. Isso explica, sem dúvida, como os "cavaleiros da autenticidade", desde os protestantes até alguns católicos rigorosos como Bossuet, puderam contestar e condenar o ato de *representar paixões que não se sentem!* Como poderiam ver que o ato de usar a máscara de outrem era um ato de realização social, pondo aquele que o efetua em comunicação com um grupo que, mobilizado pela expectativa, participa diretamente dos sinais e dos símbolos representados?

Foi isso que sentiu Michel Leiris quando fez do "espírito", do *zar,* o "símbolo de uma maneira de ser" que reclama uma credibilidade intermediária entre o verdadeiro e o falso.[56] Esse "símbolo de uma maneira de ser", esse quase-"caráter" de teatro age como uma matriz de sinais de participação que realizam um êxtase coletivo, isto é, um grau de fusão das consciências que elimina as barreiras estabelecidas pela sociedade oficial cristalizada. A criação do personagem pelo ator não pode levantar problema de "sinceridade" absoluta. E assim também não bastaria falar de *desdobramento,* concedendo ao *outro* imaginário uma realidade maior do que ao "eu". Estes são termos de uma psicologia sumária. Com efeito, o ator *constrói* um personagem e esse personagem reúne sinais múltiplos em símbolos de participação, que correspondem a uma experiência social mais ampla. Longe de passar de um *eu* real a um *eu* imaginário, o ator assume uma personalidade portadora de princípios coletivos mais ricos. A máscara do xamã siberiano, do dançarino atuado, é um sinal que designa uma experiência coletiva possível. Se alguém a usa e executa ou realiza o cenário que essa máscara implica, colabora para a constituição de uma nova sociedade que, por mais provisória que seja, não deixa de ser real momentaneamente. A sociedade dos deuses, tal como é criada pela dança de possessão, é uma sociedade coerente e "positiva", importando em relações, emoções, paixões mais intensas do que aquelas que a vida cotidiana pode oferecer nas suas relações habituais. E a questão do grau de veracidade das técnicas do corpo utilizadas pelo dançarino não se formula de modo algum na medida em que são apenas a indicação de uma coesão mais forte e, por assim dizer,

mais exaltante: as normas da vida social habitual não podem prevalecer aqui.

Nesse ponto o trabalho do ator é comparável à preparação das danças de possessão: a busca de modos de expressão convincentes nada tem a ver com a sinceridade dos sentimentos, porque aqui a técnica vence em significação o conteúdo, porque a intencionalidade transborda das impressões imediatas presentes que acompanham este ou aquele gesto. Por isso o ator procura tudo menos essa sinceridade, uma vez que deve, com o artifício das expressões corpóreas, construir um conjunto de atitudes cuja função é distinta dos elementos parciais e anedóticos que a compõem.

Aquilo que os psiquiatras chamam de transferência e que pode, em certos casos, transformar-se em neurose, corresponde pois à revelação de uma participação coletiva possível, a uma intensificação das relações sociais. Às vezes dizemos que o disfarce revela o que somos. Desvenda sobretudo uma dimensão da experiência coletiva. Usando a máscara de um personagem, o ator se socializa e o grau de veracidade que impõe não pode corresponder a uma pretensa sinceridade, nem a uma definição da verdade.

Podemos agora voltar às duas *ideologias* principais, que tiveram como pretexto o ofício de comediante: a de Diderot e a de Brecht. Dizemos com propriedade *ideologia,* porque se trata de uma interpretação parcial do real e da justificação que, em determinado quadro social, se dá a essa interpretação.

Na Introdução lembramos as linhas gerais da interpretação de Diderot. Como observa com justeza Yvon Belaval, na sua *Esthétique sans paradoxe de Diderot,* para Diderot "imitar é desvendar. A arte é tão pouca para ele, simples cópia das aparências, que vê aí um processo de conhecimento, distinto do processo científico, ao qual se liga todavia por diversos pontos de contato, mas igualmente válido". [57] Nesse sentido a *imitação* reflete um "modelo ideal" cujos aspectos são revelados, com maior ou menor clareza, pelas técnicas de criação. Entretanto, não se pode dizer que Diderot é um platônico, porque é na natureza que convém descobrir o modelo ideal, e não no mundo transcendente. Seguindo bem de perto a evolução do pensamento de Diderot, Belaval entende que essa busca do ideal importa em "raciocinar não mais com fundamento nos fatos, mas segundo uma hipótese". [58] É uma hipótese que nos permite chegar à recriação das estruturas da realidade concreta e finalmente justificar, antes

de Oscar Wilde, a célebre forma segundo a qual "a natureza imita a arte". E assim o criador e toda a estética nos despertam e nos revelam a própria essência da existência.

Compreende-se que a ação do artista consiste em formular exemplos atuantes "sobre a imaginação e a emotividade, acima da linguagem", [59] as quais provocam o jogo das causas mecânicas, capazes de animar, de excitar, pôr em movimento o nosso sistema fisiológico, que mobilizam no mesmo ritmo que a idéia. Essa união realizada entre a alma e o corpo é, provavelmente, a grande vitória da estética...

O *Paradoxe sur le comédien* começa assim por definir certas técnicas da profissão, sugerir ao homem de teatro que se volte para os grandes modelos que deve observar. Essa atitude importa um certo desprendimento em relação aos conteúdos imediatos das emoções ou dos sentimentos que utiliza, uma vez que os manipula como meios capazes de atingir determinados fins e, para dizer tudo numa palavra, como *símbolos*.

E aqui retomamos a nossa análise precedente: o comediante se apodera dos seus próprios modos de significação para dotá-los de uma intencionalidade diferente, orientada para a participação social. *Os modos de expressão das emoções ou dos sentimentos são meios de realizar o advento de um personagem capaz de fundar uma fusão intensa das consciências.* É certo que esse trabalho implica um *desprendimento* em relação ao significado comum e imediato dessas condutas afetivas que, destacadas da sua acepção simples, tornam-se meios de ação. Jacques Copeau contesta Diderot ou, para dizê-lo com mais exatidão, uma certa interpretação convencional de Diderot (o comediante não deve sentir as paixões que representa). Observa, porém, com grande perspicácia e lembrando-se da cena de Shakespeare em que Hamlet indaga a si mesmo sobre o ator: "O que perturba o filósofo Hamlet, à semelhança das suas outras aparições infernais, é que haja no ser humano desvio das faculdades naturais para uma utilização fantástica." [60] Embora sejamos de opinião que esse "fantástico" deveria ser substituído pela plenitude da participação coletiva, a idéia do *desvio* das faculdades naturais corresponde à própria gênese do personagem e implica justamente um "destaque" do conteúdo explícito dessas funções.

Diderot dá em seguida provas do ator insensível: a sensibilidade o levaria ao cansaço, o tornaria inconsciente, esgotando-o ou obrigando-o a fundamentar a sua criação numa afetividade

instável. Aliás, e isso é um ponto a ser ressaltado, não se podem confundir a sensibilidade real e a sensibilidade representada. Se só imitamos observando, se observamos participando do que examinamos, a reprodução artificial da sensibilidade observada não pode ser idêntica ao seu modelo. No entanto, ela produz os mesmos efeitos para o espectador: acrescentemos, com maior precisão, que o espectador reconhece os comportamentos que nunca pode ver pessoalmente como eles são, em virtude mesmo do atipismo das situações dramáticas, assim como não o pode o comediante que constrói a paixão de Rodrigue ou a fé de Polyeucte com sinais colhidos na vida cotidiana vulgar.

Com efeito, afirma-nos Diderot, existe entre a sensibilidade *verdadeira* e a sensibilidade *representada* a mesma relação que se verifica entre um acontecimento real e a narrativa desse acontecimento. O comediante *relata* a paixão. O "conto feito por prazer" não tem nenhuma relação com a vida, a não ser o fato de resultar de uma hipótese formulada por um artista quanto à essência da paixão exprimível por um personagem. Essa hipótese conduz à elaboração do que chamaríamos um "tipo". E o engrandecimento que ele implica, destacando-o das atitudes vulgares, só encontra a sua realização na adesão de um político. A representação dos comportamentos só pode assim ser alimentada por sinais que designam as condutas realmente vividas e não por uma identificação com elas. É por essa razão que o comediante representa de acordo com um modelo ideal correspondendo menos à trivialidade da existência do que à perfeição do seu *sentido*.

É certo que, contrariamente ao que se passava entre os antigos, em que o teatro conservava o seu valor educativo (pelo menos de acordo com os pontos de vista de Diderot), os comediantes hoje ignoram muitas vezes as leis que enobrecem a sua arte: revelar a essência da natureza exige os mais altos predicados necessários à criação. E o comediante torna-se um histrião, quando desconhece essa verdade fundamental. Ora, esse ato de desvendar a natureza (que, segundo Belaval, caracteriza a estética de Diderot) força, ou deveria forçar, o comediante à insensibilidade total, porque deve imitar tudo, sem fazer adesão ao conteúdo do que expressa, para formular o caráter ideal e absoluto do papel que desempenha.

Essa insensibilidade define o gênio do comediante e justifica a sua superioridade indiscutível, uma vez que chega com isso a tornar perceptível o valor moral, sem descer à cópia da natureza comum. A sua observação destacada, as suas técnicas

de jogo à distância, lhe permitem desvencilhar-se das emoções vulgares, depurar os respectivos conteúdos para revelar a essência. E é graças a essa transposição do real que o comediante constrói o seu personagem. Como observa Yvon Belaval, a tese de Diderot "não é somente: nenhuma sensibilidade. Ela é também: muito trabalho de julgamento e nenhuma sensibilidade". [61] Isso pelo menos no que tange à construção do papel, à sua projeção para um público que recebe os sinais respectivos e os completa: o comediante, como artista, deve exprimir e revelar a natureza.

Deixemos de lado as múltiplas interpretações que foram dadas ao *Paradoxe*. Diderot sentiu profundamente o impulso da experiência criadora do comediante: destacar os sinais dos conteúdos imediatos, tratar esses sinais intencional ou simbolicamente, construir um tipo que resulta de uma hipótese e, numa palavra, de uma *aposta* sobre o que pode vir a ser o setor da experiência representado pelo personagem. Não podemos contestar a Diderot o fato de que relaciona a sua análise, bastante perspicaz, com uma experiência sociológica, embora nunca perca a ocasião de lembrar e indicar que o ato criador estético do comediante se revela um modelo ideal da natureza, desvenda-o *para* um público, o que é essencial. Não podemos censurar-lhe o fato de formular com as idéias e as palavras de sua época uma experiência cujas etapas fundamentais soube pressentir.

Deixemos simplesmente à margem as interpretações filosóficas quanto ao modelo ideal imanente à natureza (esse termo permanece confuso). O *Paradoxe sur le comédien,* despido das interpretações ideológicas que se superpuseram ao texto, pretendendo ver nele apenas uma reivindicação dogmática em favor da "insensibilidade" do comediante, nos deixa essa idéia, muito importante, da criação, da elaboração de um personagem por transposição ideal, sublimação de sinais e símbolos destituídos de sua aceitação imediata. É esse exatamente o sentido do que sugerimos acima.

Se a análise de Diderot foi falseada por interpretações que transformaram uma constatação em necessidade e fizeram da insensibilidade uma atitude "em si", a posição de Brecht é essencialmente dogmática. Formulada no contexto da sociedade moderna, torna-se uma ideologia.

Examinamos as pressuposições do pensamento de Brecht na nossa *Sociologie du théâtre*. Referem-se à situação concreta, à erradicação e depois à radicação do autor num contexto. Mas que poderemos conservar disso ao término do nosso estudo?

Uma pressuposição dogmática precede tudo que Brecht afirma do ator: a representação do comediante não pode de forma alguma suscitar uma adesão emocional, provocar uma identificação afetiva, porque o papel do teatro moderno deve "desembaraçar o palco e a sala de espetáculos de toda e qualquer magia e não provocar o nascimento de nenhum campo hipnótico". Não discutamos com Brecht a sua definição, sem dúvida ingênua, da magia, nem a sua ignorância dos "meios efervescentes" onde ele nasceu. E também não insistamos sobre uma imagem do espetáculo que de tal modo nos parece radicalmente contrária ao cinema, à televisão e aos outros meios de comunicação contemporâneos, que somos levados a indagar se Brecht não exige do teatro algo que não pode dar. Sabe-se que a distância que o grande dramaturgo quer colocar entre as suas obras e os públicos a que se destina corresponde a uma atitude de prudência e desprendimento em relação a tipos de sociedade em que a história moderna o obriga a viver. Com efeito, é quase impossível esquecer que Brecht foi um deslocado desde os primórdios do nazismo e que não encontrou nenhum outro lugar do mundo onde se pudesse instalar convenientemente. A escolha de Berlim, cidade ambígua, separada em duas, acentua ainda mais esse ceticismo e desprendimento. O efeito de distanciamento *(Verfremdungseffekt)* é apenas a constatação por Brecht de uma situação concreta transformada em princípio e, daí, em ideologia. A sua análise se ressente do fato de uma confusão entre explicação e causalidade: a causa da distância é devida a um juízo crítico que se dirige contra os processos modernos de fascinação coletiva, cujo exemplo mais impressionante foi dado por Hitler, que hipnotizou os grupos e as classes de uma nação moderna da qual Brecht se sentiu excluído, enquanto as suas próprias convicções políticas o levavam, paradoxalmente, a admitir a escolha das grandes "massas", por considerá-la politicamente mais acertada do que a adesão a soberanos carismáticos. Brecht deduz daí a existência de dois teatros, atribuindo um à burguesia e outro ao proletariado, sem nenhuma preocupação de matiz ou precisão quanto à realidade concreta dessa dicotomia. Ora, se a história do teatro tem um sentido, se as observações que hoje se podem fazer são válidas, demonstram todas elas como são variados, sociológica e esteticamente falando, os gêneros de adesão ou de participação na representação teatral do ator. Brecht, dogmaticamente, só reconhece dois desses gêneros: a identificação mágica e o julgamento coletivo crítico.

Algumas sondagens efetuadas junto aos públicos atuais na França indicam com notável precisão a multiplicidade dos modos de perceber o jogo dos comediantes e a variabilidade das atitudes ao longo da própria representação.

Um inquérito restrito, realizado em 1956 no âmbito do Théâtre National Populaire, por ocasião do Festival de Avignon, junto a 250 espectadores, cuja idade média era de 22 anos, deu como resultado que, interrogados sobre a maneira de perceber o jogo dos atores, a grande maioria dos espectadores (210) afirma que o teatro consiste para eles em estabelecer um laço direto de participação com os comportamentos representados pelo ator. As respostas variam muito pouco, porque as únicas observações particulares que sublinham essa afirmação referem-se à designação dos atores que conseguem criar com eficácia: Laurence Olivier (20 vezes), Gérard Philipe (125 vezes), Maria Casarès (100 vezes), Louis Jouvet (50 vezes) e, paradoxalmente, Hélène Weigel (50 vezes), sendo esta a esposa de Brecht, que representara naquele ano, no Teatro das Nações, [62] *Mère Courage*.

Noutro ambiente, e dos operários que compareceram ao Théâtre National Populaire por ocasião da representação de *Lorenzaccio* feita em 1954 como surpresa, enquanto se esperava *Le Cid,* as respostas são mais matizadas. Se mais de dois terços dos operários interrogados por ocasião da sondagem feita *durante o intervalo* acham que a peça lhes desagradou e que não "sentiram" Gérard Philipe, de quem "gostam muito noutra situação", no fim da peça a visão óptica *dessas mesmas pessoas* varia e elas admitem todas que mudaram de atitude depois do assassinato do Duque de Médicis por Lorenzaccio, pelo qual passaram a ter simpatia. Isso prende-se, como assinalamos noutro lugar, à própria estrutura da peça, que não apresenta o "libertador" com os estereótipos habituais, mas também ao fato de que a *expectativa coletiva generalizada* tende para uma atitude de simpatia possível com o ator, o que, em muitos casos, constitui o único meio de julgamento possível. Brecht, afirmando a existência de uma consciência crítica não-simpatizante, que *deveria* existir nos grupos do "proletariado", mas que na realidade existe individualmente nos operários que se intelectualizaram, parece aproximar-se da distinção proposta por Lukács entre uma consciência de classe virtual e uma ideologia que a representa apenas de modo imperfeito.

Num ambiente diferente, o do público que numa noite de sábado comparece ao salão Daunou, onde se leva uma peça de

sucesso e de boa qualidade, 52 dentre os 67 espectadores interrogados declaram ser indiferentes a qualquer simpatia ou antipatia e que esperam do teatro apenas um passatempo. Ora, "simpatizar ou não aceitar significa tomar partido e é cansativo tomar partido à noite, quando se vai ao teatro para relaxar-se". Aliás, "no cinema é ridículo ouvir pessoas aplaudir ou vaiar, uma vez que se trata de um jogo de truques". A maior parte das explicações dadas indica essa consciência acentuada da necessidade de diversão e de indiferença em relação à pessoa representada pelo ator, portanto indiferença a que o ator torne ou não simpático o seu herói.

Entre os 100 estudantes da Sorbonne (Letras) que foram interrogados na mesma época, 67 declaram que vão ao teatro "para se formarem", "por interesse em relação ao próprio teatro", e que gostam de um comediante "quando ele lhes transmite uma emoção artística poderosa", sem se preocuparem em saber se devem ou não simpatizar com o seu personagem, "uma vez que se trata do teatro". Essa pressuposição apriorística é afirmada por todos, mesmo por aqueles que (22 dentre 100) afirmam com veemência a posição de Brecht, ao qual se vinculam por motivos ideológicos. Com efeito, a consciência de estar no teatro, mais ampla do que essa percepção crítica definida por Brecht, é um elemento constitutivo da expectativa coletiva.

Uma sondagem realizada com o público "intelectual" de uma representação levada a efeito no teatro da Alliance Française mostra uma maior variedade em virtude não somente do conhecimento da ideologia de Brecht, mas também por causa da interferência de outras ideologias. Dentre 60 pessoas interrogadas, 20 afirmam que elas não procuram simpatizar com o papel proposto pelo ator; 25 sentem um desdobramento que às vezes lhes causa incômodo; 10 não cogitam do problema, e 5 respondem com veemência que são problemas artificiais e que "o teatro é teatro". Quase todos os interrogados (50) entendem que é impossível representar Pirandello pelo mesmo sistema que se adota para levar ao palco Racine; Chekov, segundo eles, não se pode representar como Montherlant; e pensam que essas diferenças são suficientes para explicar a posição de Brecht, "que, aliás, não é de forma alguma representado como ele próprio entende que um ator deve representar".

Essas sondagens servem apenas de *indicação:* assinalam que existe uma variedade real nos modos de participação e que a identificação por simpatia e juízo crítico podem ser apenas

aspectos de múltiplos gêneros de adesão ou de compreensão. Essa variedade das relações que existem entre o ator e a sala não permite que se contraponha a magia ilusionista à atitude que revela tendência para a história, a menos que o seja de maneira intelectual. Mas, depois disso, compreende-se perfeitamente por que Brecht estabeleceu essa dicotomia, sobretudo se relacionamos os respectivos elementos com um período da história das sociedades modernas em que o dramaturgo pôde ver toda uma nação participar por simpatia e de maneira completamente irracional de uma teatralização muito cuidadosa e racionalmente organizada pelo Partido Nacional Socialista em torno da pessoa de Adolf Hitler. O *Führer* era um ator que dramatizava a política alemã simplificando-a, cujas *poses* eram outros tantos símbolos simples que procuravam romper as barreiras de classes, de castas e de grupos para fundir as consciências numa unanimidade emocional contrária ao julgamento político. Pessoalmente assistimos a uma dessas manifestações político-teatrais em Munique, no ano de 1937: O som abafado dos tambores, o passo intencionalmente exagerado dos guardas, o andar alternadamente rápido e lento de uma pequena silhueta esbelta de rosto esteriotipado reproduzido por milhões de retratos ou emblemas, a utilização de um sinal simples e desprovido de qualquer sentido atual, tudo isso compunha um palco. O ator e encenador que era Hitler atraía a adesão apaixonada dos assistentes além das vinculações parciais, apelando para as reações mais simples, até mesmo fisiológicas. Compreende-se facilmente que um alemão "não-conformista" tenha querido reagir contra esse "processo de massificação".

São muito mais sensatas as sugestões *práticas* de Brecht, porque concernem à técnica de criação de figuras imaginárias, à construção da pessoa. Nesse ponto Brecht e Diderot dizem a mesma coisa. Para expressá-lo com mais precisão: Brecht retoma e aceita essa "ênfase" dos processos afetivos imediatos, que liberta o ator das vinculações ou adesões à trama vulgar da existência: a atitude crítica recomendada por Brecht não é outra coisa senão o desprendimento controlado por Diderot.

Pelo menos, ao fazer violenta oposição a Stanislavski e à sua escola, sem referir o seu nome, Brecht retoma e examina, para derrubá-las, algumas das suas idéias: o trabalho interior do autor, o "subtexto" torna-se o *nicht-sondern*, o *não-mas*, que consiste em rejeitar interiormente as significação de um gesto que se quer fazer para ressaltar o respectivo senso *objetivo* e não a sentimentalidade comunicável. Com isso o ator não se trans-

forma nunca completamente no seu personagem e pode *mostrar* a sua existência sem se deixar envolver nesse jogo. A técnica do jogo de representação é uma crítica social que apresenta os acontecimentos e expõe uma situação, não implicando adesão do ator a essa situação: "O ator deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos." Ora, essa distância, deixando-se à margem a interpretação ideológica de "crítica social" que Brecht pretende sugerir, corresponde exatamente ao que os observadores ocidentais denunciam, nos espetáculos de possessão, como charlatanismo e poesia: a capacidade de guardar uma certa precaução ou limite na expressão "sincera" de sentimentos codificados por um personagem fixado de antemão. Quando Brecht afirma que "o ator só faz citar", comentar a ação e o personagem que representa, dá, precisamente, com o traço característico da degradação das formas tradicionais em contato com sociedades estrangeiras, no momento em que o desempenho das figuras divinas é levado a efeito com paixão mas desprendidamente. É essa a situação de Don Talayesva, o herói de *Soleil Hopi,* que deixou a aldeia dos índios para ir à cidade mas, decepcionado com a vida industrial e protestante, voltou para a sua aldeia, para viver segundo as normas que aprova, embora não seja um adepto perfeito delas. Nós sabemos que é no limite das sociedades tradicionais e das sociedades históricas, quando se enfrentam os mitos cosmogônicos e os mitos prometéicos, que pode surgir essa espécie de distância ou distanciamento, essa "historialização" dos temas de participação antigos. Aliás, o próprio Brecht é a favor de um teatro que, segundo ele, se concebe na faixa limítrofe de dois tipos de sociedades, de duas civilizações que não se poderiam excluir reciprocamente sem se destruírem, mas que exigem uma não-identificação com as crenças que sugere. O ceticismo de Brecht se fundamenta em contradições.

Então compreende-se melhor o que significa esse termo *possessão.* Longe de designar o ato pelo qual seria arrebatado à sua própria existência o comediante possuído pelo seu papel, longe de designar uma transubstanciação do homem imediato no homem mítico, pode-se pensar que se trata de uma criação viva através da qual o ator cria um ser vivo portador de poderosas significações. Assim como as danças de possessão culminam num "êxtase" que reflete a fusão momentânea das consciências de uma comunidade febrilmente congregada pela sua expectativa, o ato criador do comediante consiste em acumular os símbolos que determinam uma participação viva, escolhendo no "vestiário das

personalidades" uma figura que realiza a existência momentânea de um grupo estético formado em torno do ser que ele é. Daí vem sem dúvida o sentimento de transformação experimentado pelo comediante: ele suscita uma ação sociológica, penetra na esfera das participações concretas. Não é possuído, *possui* os meios necessários para unir entre si as consciências.

Quanto à sua sinceridade, não pode ser posta em dúvida. Como se desgarra do rebanho, destaca "entre parênteses" a significação imediata e imanente dos símbolos de que se apodera, as condutas que constrói e representa tomam outro rumo, que necessariamente não implicam verdade nem mentira. Naturalmente precisamos referir os modos de compreensão intermediários que caracterizam a apreensão estética da representação teatral do ator, na medida em que este toma consciência, tanto quanto o público, de que se trata de um jogo dramático cuja força de participação é mais intensa do que aquela que se poderia atribuir à veracidade.

Assim, devemos interpretar as ideologias de Diderot e de Brecht como um esforço para demonstrar a dialética psicossociológica implicada pela gênese do papel através do comediante. Uma acentua a criação de modelos, a outra afirma a socialização das figuras imaginárias, mas ambas dão igual ênfase ao fato de ser impossível reduzir o comediante a uma psicologia e situam o problema nos seus limites reais: os da criação de uma imagem da pessoa humana que sirva de matriz para uma participação momentânea mas dinâmica.

## *Pessoa e Sociedade*

É a essa noção de *pessoa* que chegamos para concluir. Em um dos seus trabalhos mais fecundos — *Les Techniques du Corps* — Marcel Mauss evoca as "montagens físico-psicossociológicas de séries de atos" que compõem modelos para a gesticulação, as atitudes e mesmo para a moral. [63] De modo semelhante, deveria ser possível estudar as variações desses modelos de atitudes do corpo, as formas da aprendizagem da profissão de ator e a percepção pelos públicos dessas montagens ou elaborações de atitudes.

Aqui atingimos os limites das possibilidades experimentais da Sociologia porque, para estabelecer esse balanço das técnicas do corpo capazes de definir modelos de gesticulação, seria neces-

sário dispor de algo mais que imagens, desenhos ou mesmo fotografias, como os que nos foram transmitidos, no século passado, pela representação teatral. Ora, esse material é sobremodo insuficiente porque resulta de uma seleção realizada pelo desenhista na trama da expressão dramática, porque reflete, às vezes, como no caso de Daumier, as suas intenções críticas, porque a fotografia, pelo menos nos seus primórdios, nos dá, assim como o desenho, a imagem estereotipada da maneira como o comediante se representa a si próprio e imagina os deveres do seu ofício.

Um fragmento de quadro atribuído a Girodet mostra a Sr.ta George em trajes exóticos (estamos no período da moda oriental), apresentando um colo sensual e uma expressão parada de sofrimento e volúpia. Nota-se a mesma expressão em Marie Dorval desenhada em *Clotilde* por Frédérick Soulié no ano de 1832. Ilustrações admiráveis do *Fausto* feitas por Delacroix apresentam uma Margarida prostrada e dolorosamente tentada, no recinto da igreja, e a cena do duelo que, embora não represente por si mesma a figura de um ator particular, resulta de uma vontade de teatralização que exerce grande influência na representação teatral romântica, generalizando o "estilo alemão" mais ou menos interpretado. *Othello et Desdémone,* um quadro de Chassériau, fixa *poses* que são do teatro e que podemos considerar expressivas, até mesmo expressionistas, na medida em que violentam a própria arte de pintar, insistindo por demais nos aspectos anedóticos. Mas Daumier, na pintura que tem o título *Le Drame* e que se encontra em Munique, reproduz a gesticulação romântica tal como a conhecemos: corpo estendido, assassino lírico e exteriorizado, mulher em lágrimas. Cristalizados numa posição solene de estereótipos trágicos, aparecem: Kemble em um retrato de Th. Lawrence, no museu Victoria et Albert; Kean, em uma pintura de J. J. Halls; e Rachel, num desenho de Julien, do ano de 1842.

Com efeito, se percorrermos o conjunto das ilustrações relativas ao teatro romântico, veremos sobretudo o que os ilustradores, os seus amigos escritores e os artistas denominavam drama, mais do que uma realidade viva. Imobilizado numa pausa, o ator nada nos diz sobre o seu estilo e mesmo os grandes críticos de teatro, como Dumas, Gautier e Hugo, embora forneçam muitas minudências, não podem oferecer-nos de modo completo a gesticulação daqueles que descrevem.

A fotografia, nos seus primeiros tempos, não nos transmite nada mais que isso, porque sem dúvida, como observa Malraux,

os primeiros fotógrafos, inclusive Nadar, rivalizam com os pintores em lugar de procurarem o gênio peculiar do instantâneo em movimento, a espontaneidade. Os daguerreótipos apresentados pela atriz Rachel em *Phèdre* são extraordinariamente comoventes de um ponto de vista anedótico, mas revelam muito pouco, a não ser o fato de que Rachel tinha em alta conta a sua representação, o que devia expressar a sua essência. Dir-se-ia o mesmo de E. Got em *Il ne faut jurer de rien* e mesmo das fotografias diretas, como a reproduzida por P.-A. Touchard, na sua *Histoire sentimentale de la Comédie-Française,* que representa os intérpretes de *Henri III et sa cour* durante um intervalo, no vestíbulo dos artistas: todos os atores são colhidos na imagem que eles próprios fazem dos seus papéis e isso da às suas atitudes, à sua gesticulação, um aspecto parado, que não podia ser o da própria representação teatral. Mesmo Sarah Bernhardt não escapa a essa contingência nas numerosas fotografias que temos dela.

Se as técnicas modernas permitem reproduzir as montagens de sinais e gestos e finalmente definir os estilos correspondentes, os documentos de que dispomos são ainda por demais incertos para permitir uma conclusão ou dedução das formas comparáveis. No entanto, seria o único meio de definir o que permanece, de outra forma, no campo das conjeturas.

A ausência desses documentos (cuja fixação possibilitaria realizar uma verdadeira análise comparativa das gesticulações e dos estilos de atitudes) não deve, porém, impedir que estudemos o problema. O comediante, efetivamente, partindo de modelos adquiridos pela sociedade, compõe séries psicofisiosociológicas que *representam* o ciúme, o ódio, a ambição e não somente os comportamentos simples e monótonos, mas também e sobretudo a ambigüidade das condutas que se prendem a papéis teatrais como Hamlet, Lorenzaccio, Phèdre, o Príncipe de Hambourg, levando-se em conta o fato de que essa ambigüidade cresce à medida que nos aproximamos da nossa época. Ora, esses modelos, se são definidos pelo hábito ou regulamentados pela sociedade, se constituem um dos elementos da expectativa coletiva, não são idênticos aos que são *representados* pelo ator. Stanislavski compreendera-o profundamente, quando definiu um papel teatral como uma tarefa a realizar, tarefa de criação que utiliza os modelos recebidos e em larga escala os modifica. As técnicas do corpo não são as que nos impõe o fato de pertencermos a uma sociedade, a uma civilização, a uma classe, a um grupo. Correspondem a símbolos que não se revestem de um conteúdo vulgar e que,

combinando-se entre si, definem, sob um aspecto particular, esquemas de experiências possíveis, graus de abertura a esferas de conhecimento. Estas são talvez a imagem daquilo que uma sociedade confere ao homem como capacidade de existência.

Tudo que é dito sobre as técnicas do corpo do ator concerne aos movimentos através dos quais o indivíduo assume a posição apta a comportar um ser dotado de substância social mais forte do que aquela de que "normalmente" ele dispõe. Se pensarmos, por exemplo, nas técnicas do sopro que constituem uma parte importante do trabalho do ator para Stanislavski, nos lembraremos de que se trata de um recurso ou processo para "fazer o vácuo em si mesmo", a fim de criar condições para elaborar o personagem a ser representado. Na obra *Le Théâtre et son double,* Antonin Artaud entende também "que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada sobressalto da afetividade humana corresponde um sopro peculiar". Charles Dullin e Louis Jouvet evocaram também esses procedimentos que ajudam a realizar o "vácuo interior". Alguns compararam essas técnicas aos da ascese mística oriental, como a *yoga*, e com isso tentam relacionar, sumariamente, o teatro e a mística. Isso é esquecer que a *yoga* designa também práticas cotidianas, uma ginástica de adaptação que não leva necessariamente ao êxtase, e que encontramos no Japão processos respiratórios semelhantes, postos a serviço do jogo, do esporte e, geralmente, de uma meditação sem transcendência. O que há de comum entre essas práticas é a vontade de utilizar o corpo como instrumento para torná-lo capaz de suportar uma prova mais complexa ou abrir-se para uma experiência diferente da que é fornecida pelo curso monótono dos dias. Em todo caso, a meta é subtrair o corpo aos ritmos que correspondem aos hábitos da vida cotidiana, fazendo-lhe operar uma *conversão*. Essa técnica da conversão é igualmente característica das iniciações xamânicas e da educação para as danças possessivas: refere-se a toda experiência que desvia o homem da sua vida imediata para colocá-lo em relação mais ou menos direta com uma substância social mais forte. As técnicas da respiração, para o comediante, não escapam a essa lei: respondem ao apelo de uma vontade no sentido de destruir as sendas e as condutas assimiladas pela educação e pela repetição dos mesmos atos em um ambiente restrito. Essa destruição age sobre o psiquismo individual, com as suas necessidades particulares, a sua psicologia, os seus hábitos, as anedotas da sua vida parcial, para predispô-lo a assumir uma experiência de caráter mais geral.

Vê-se que é necessário tomar o termo técnicas do corpo num sentido radicalmente oposto, uma vez que em Marcel Mauss se trata de "montagens físico-psicossociológicas" estabelecidas pela sociedade, particularizadas por uma tradição ou história cuja função é assegurar a coesão dos grupos e a integração dos indivíduos numa "cultura", e porque evocamos ao contrário um ato através do qual o comediante rompe o equilíbrio dessas montagens para que passem a serviço de um caráter imaginário, isto é, de uma personalidade desprovida de existência real. Como a natureza dessa personalidade depende da credibilidade que consegue provocar e da sua capacidade de convencer, os esquemas tirados das técnicas do corpo são utilizados para designar e informar os públicos sobre os personagens representados, mas são despidos de sua significação latente. As montagens sociais encontram-se então desmontadas para ser reconstituídas numa experiência da comunicação que não se situa no mesmo nível da vida coletiva.

Figurar o personagem Hamlet não consiste em reproduzir simplesmente um texto. A *tarefa* a executar, como diria Stanislavski, consiste em reviver as condutas fixadas por uma sociedade em determinada época para restituir ao personagem uma vida que ele copia simultaneamente dos comportamentos modelares estabelecidos por uma cultura e do fato de esses modelos serem modificados na sua própria configuração.

Os estilos contemporâneos, as sucessões de estilos correspondem a montagens diferentes de atitudes que por sua vez correspondem a modelos variados. A sucessão dos atores que representaram Hamlet não constituiria um Hamlet perfeito através da soma de todas as interpretações. É a particularização do estilo de cada comediante que, combinando montagens e modelos, cria um tipo de comunicação correspondente a um gênero de experiência coletiva nova. Hamlet nunca é um personagem já representado, está sempre "em projeto"...

O que dissemos sobre a invenção do personagem pelo comediante nos deveria levar a admitir que esse trabalho de elaboração corresponde a uma mudança de registro e de perspectiva: o ator adquire com o seu personagem uma irradiação coletiva, representa condutas comunicáveis e, numa palavra, conquista substância social. Se admitirmos, com Marcel Mauss, que a noção de personagem corresponde a uma categoria da experiência coletiva, podemos concluir que o ator, revestindo-se da máscara e das atitudes do seu herói, apodera-se de uma força sobrenatural — poderoso acelerador de energia coletiva que funciona com notável

eficácia para congregar seres do mesmo gênero, do mesmo nível e do mesmo estatuto ontológico. As técnicas que levam o comediante a assenhorear-se dessas figuras portadoras de energia vital são outros tantos degraus na utilização de um poder que por vezes o surpreende.

Ora, reconhecemos essa força coletiva cuja aquisição confere ao homem que dela se apossa e monopoliza um poder coletivo: é a mesma que definimos com o termo *mana*.

Na obra clássica de Codrington — *The Melanesians* — a discussão sobre a noção de *mana* está presente insistentemente nas ciências do homem, porque põe em jogo o valor das explicações e as relações entre as sociedades arcaicas e históricas: confusão entre o mágico e o truque, de Frazer; distinção de um *mana* sagrado e de um *mana* não-sagrado, de Hubert e Mauss; definição de um *mana* totêmico, de Durkheim (o que provoca neste uma confusão entre a magia e as religiões primitivas); profunda sugestão de Bergson, que relaciona o *mana* com o conjunto dos valores aos quais o homem aspira quando pratica a magia; aproximação do trabalho artesanal e das técnicas mágicas, por parte de Malinowski. São os próprios rumos da Etnologia e da Sociologia clássica. Em Lucien Lévy-Bruhl e Maurice Leenhardt, os dados mais significativos, mais ricos de conteúdo, correspondem a um esforço para elaborar *mana*, como o propõe Georges Gurvitch, depois de um exame crítico, a uma direção original da vida coletiva, a uma atitude global que possui a sua intencionalidade própria. [64]

Por isso, o termo *mana* não é por nós identificado com o sagrado nem com o divino, na medida em que aparece como uma "espécie de magia vital, imanente, espalhada no mundo e agindo entre os seres do mesmo nível". É a força que utilizam, nas sociedades não-históricas, os feiticeiros, as comunidades e as confrarias secretas e, em certa proporção, as clãs e as tribos. É uma força que não se confunde com a consciência coletiva, nem com a alma, nem com os deuses. Permanece força ora impessoal, ora pessoal, ou as duas coisas ao mesmo tempo, de acordo com os indivíduos que dela se apoderam. É um núcleo poderoso de emotividade que encarna uma vontade coletiva de agrupamento e ação. "É uma força sobrenatural imanente, ao passo que o sagrado é uma força sobrenatural transcendente": [65] se admitirmos que "o primeiro conflito entre os princípios da transcendência e da imanência do espírito humano se fez... por oposição entre o sagrado e o *mana*", tentados a ver nos dois termos

duas direções possíveis para a experiência humana coletiva e individual.

Força sobrenatural, uma vez que tudo que dissemos do personagem tende para mostrar que a sua pureza, a perfeição dos comportamentos que manifesta, a simplicidade do drama que o afeta provêm de um domínio diferente daquele que é o centro da vida cotidiana. Nesta, nada chega a uma conclusão; os caracteres se dissolvem na rotina, na renúncia, nas covardias pequeninas de cada dia, nas transações fáceis. Os comportamentos nunca chegam a esse fanatismo da intransigência afetiva que se chama paixão. Os sentimentos não se cristalizam em personagem. M. Jourdain, Harpagon, estão em toda parte em redor de nós, mas diluídos, dissolvidos, apenas perceptíveis. Toda mulher é Phèdre, Cleópatra. Isso é um fato vulgarmente mencionado, mas nenhuma mulher, embora seja Phèdre ou Cleópatra personagem dramático. Claudel sentiu profundamente isso quando, na obra *Le Soulier de satin,* ao mostrar Rodrigue, que encontra Doña Prouhèze ao longo do Mogador, depois de uma interminável seqüência de aventuras, reúne toda a tripulação do navio para assistir ao nascimento solene do *personagem:*

"Oficiais, companheiros de armas, homens aqui reunidos que respirais vagamente em torno de mim na obscuridade,

"E que ouvistes falar da carta a Rodrigue e desse longo desejo entre essa mulher e eu, desejo esse que é proverbial há dez anos nos dois Mundos,

"Olhai-a como aqueles que, com os seus olhos agora fechados, puderam olhar Cleópatra, ou Helena, ou Dido, ou Maria da Escócia..."

O herói de teatro assemelha-se evidentemente a todos os homens, mas distingue-se deles expressamente pela pureza intensa que representa, porque é a pessoa de quem se espera mais do que dos outros homens, a matriz de uma experiência completa que a vida real apresenta. O prestígio dos heróis de teatro é da mesma natureza do prestígio dos homens que escolheram representar a humanidade. Por isso, algo de sobrenatural projeta-se sobre o comediante, portador ele próprio desse *mana* que representa.

É uma força sobrenatural e também imanente, porque não leva a nenhuma transição, mas obriga o homem comum a viver uma experiência que o arranca ao retraimento da sua consciência, prepara-o para a participação fecunda de uma sociedade em que

o homem poderia dispor da plenitude da sua substância. Assim, essa imanência se opõe à transcendência do Divino e do Sagrado. E aí não poderíamos ver a razão que impossibilitou o aparecimento de um verdadeiro teatro místico ou religioso, uma vez que Polyeucte pode apenas atestar uma possibilidade muito carnal de existência e a sua única justificativa é Pauline? Mas também isso explica a violenta oposição que houve entre certos grupos de crentes e o comediante. Religiões da transcendência, como o Islã, a Igreja Católica, os protestantes, os jansenistas, manifestaram, em relação ao ator, uma hostilidade perfeitamente justificada, se pensarmos na natureza real do teatro e do ator e nas forças imanentes para as quais ambos apelam.

A natureza desse *mana* não nos interessa aqui diretamente, mas é preciso lembrar que evoca, como a magia a que serve de alicerce, um "desejo ilimitado de dominar o mundo... um desejo acompanhado do temor de não saber dominar suficientemente as forças desencadeadas". [66] É certo que esse dinamismo ativo se exprime de diversas maneiras: não somente pela ação real e prometéica sobre o mundo, mas também pelo sentimento de uma plenitude maior, de uma realização existencial coletiva e individual mais completa. Também o comediante sente, como diz Louis Jouvet, que, exercendo a sua arte, põe em movimento forças eternas e mais fortes que ele próprio. É o símbolo da realização jubilosa da experiência imanente e livre do homem através dos conflitos, dos obstáculos e dos sofrimentos que a sua limitação lhe impõe.

Acontece somente que esse *mana* se manifesta em um personagem: personagem que o comediante vivifica com o seu corpo, personagem peculiar, altamente diferenciado, e que diferencia igualmente o ator, no meio efervescente em que é representado. Individualizado, o *mana* se particulariza sob a forma de condutas diferenciadas como se as relações, tão procuradas, entre a estética e a vida social, pelo menos no que concerne ao teatro, passassem pela representação do ator e pela sua capacidade de manusear forças sociais, oferecendo aos homens uma imagem do homem que eles não podem formular, porque estão perdidos na "anarquia do claro-obscuro" da vida cotidiana e daqueles que "respiram vagamente na obscuridade": o trabalho do ator é um exercício de apropriação individual da substância social...

# A PERMUTA

As duas direções que seguimos nos conduziram ao mesmo resultado por vias diferentes: a existência do comediante, examinada na história e na gênese criadora da sua arte, é uma manifestação social, e o ato de representar um personagem é uma apropriação de substância social.

Decerto a investigação deveria ser aprofundada. Conviria examinar as relações existentes entre certas formas de dança e a teatralização social, a importância da palavra e do universo social que a ela se vincula na criação do ator, [1] os fenômenos de transferência, na medida em que representam uma conquista de sinais e símbolos comunicáveis pelo corpo, as relações que podem existir entre o jogo e o teatro, tais como as puderam evocar Marcel Mauss e Roger Caillois. Êstes são campos de estudo em que se confundem Etnologia, Psicologia, Estética e Sociologia. Seria não menos importante empreender, com os novos meios experimentais que o cinema fornece, uma análise comparada das gesticulações, a qual revelaria os "feixes de significações" que caracterizam o estilo de um comediante, um exame das relações reais que se podem estabelecer entre a expectativa do espectador e a representação do ator. As técnicas modernas de investigação permitem certamente abrir campos ainda desconhecidos do trabalho do ator e de suas "tarefas", mesmo que nos deixemos, evidentemente, impressionar o menos possível pela tecnologia da pesquisa ou abafar por uma instrumentalização abusivamente traduzida em linguagem matemática, pouco utilizável para uma explicação, que faz sorrir os próprios criadores que ela pretende ajudar.

Surgem outras questões que não caberiam no nosso estudo: por que sociedades no seu todo ou mesmo civilizações desconheceram e desconhecem ainda o teatro e nunca produziram comediantes? O Islã, por exemplo, que teve formas de dramatização sagrada e profana, recebeu o teatro do Ocidente ou do Oriente. Haverá entre a existência do comediante e os comportamentos religiosos uma relação análoga à que Max Weber julgou possível existir entre certas formas de economia e a ética protestante? Existe uma relação entre o catolicismo e o teatro, na medida em que a exteriorização da fé, a sua encarnação em objetos e seres,

corresponde a uma reciprocidade de dons, a uma permuta, a um *"potlatch"* com o Divino?

A verdade é que os fenômenos que examinamos põem em jogo fatos econômicos, psíquicos, sociais, estéticos; são, portanto, "fenômenos sociais totais" e, por conseguinte, constituem um campo original da experiência coletiva e do respectivo dinamismo. Quando, no início deste livro, propusemos uma definição provisória do comediante como *um homem atípico em busca de quadros sociais reais para participações irreais,* só pensávamos no aspecto exterior do trabalho do ator. Agora sabemos melhor o que vem a ser essa *busca,* o que ela significa. Historicamente, manifesta-se pela variação das funções exercidas pelo ator nos quadros sociais reais, pelas diferentes representações da pessoa humana que ele ajuda a constituir. Geneticamente, se nos colocarmos no foco irradiador da criação, essa busca dos quadros sociais é ainda mais aparente, porque designa a apropriação da substância social pelo comediante. Nos dois casos, o comediante aparece como uma *matriz de participação* eventual.

G. H. Mead, em *L'Esprit, le Soi, la Société,* evoca a dialética resultante da projeção do processo social no indivíduo e da realização do "eu coletivo" no processo social — movimento complexo em que os papéis teatrais servem de mediadores que ajudam na constituição dos diversos "eu" resultantes. Tudo isso supõe uma fusão eventual dos espíritos, a qual examina as consciências fechadas do seu retraimento e arrasta-se a diversas formas de participação mais ou menos total. E se há um domínio que parece justificar a hipótese de Mead sobre a comunicação generalizada, é sem dúvida o do comediante de teatro, cuja presença física, corpórea, espiritual fornece símbolos de participação a grupos diversos, momentaneamente congregados em um grupo. Aliás, o próprio Mead o assinala: "o drama desempenhou essa função representando situações notáveis. Levou à cena personagens que, como os da tragédia grega, já estavam presentes nos espíritos por força da tradição; depois expressou, através desses personagens, situações que correspondiam à sua época, mas transportavam os indivíduos além das barreiras da realidade, que se haviam erguido entre eles por serem membros de classes diferentes na comunidade". [2] O ator que propõe condutas imaginárias não sugere sonhos, mas símbolos imediatamente compreensíveis que ensejam o desenvolvimento de relações interpessoais e incentivam a efervescência dos meios sociais diversos. Isso porque a "consciência fechada" não é apenas uma noção, um

preconceito psicológico aceito por filósofos intelectualistas, corresponde também a um grau de fechamento e enrijecimento que caracteriza grupos e indivíduos esmagados em estruturas rígidas: as consciências fechadas são consciências adormecidas ou bloqueadas pela existência de barreiras sociais, de classes, de castas. Se apenas a presença de um comediante perante um grupo, se os primeiros gestos que ele executa provocam o silêncio, é que os espectadores pressentem que ele é o depositário momentâneo de uma comunicação viva. "O homem que possui um 'eu coletivo' " — diz ainda G. H. Mead — "é sempre membro de uma comunidade mais ampla, de um grupo social mais extenso do que aquele em que se encontra, ao qual pertence imediata e diretamente." [3] O acesso a esse agrupamento, em que reina uma atividade inter-humana mais intensa e mais fecunda, portanto mais universal, corresponde à gênese do papel teatral, assim como às diversas funções que o comediante exerce em quadros sociais diferentes. No entanto, G. H. Mead, que designa essa "comunidade", não apela para o respectivo conteúdo. Reduz a ação social à comunicação, sem definir a natureza dessa comunicação.

Ora, tudo quanto dissemos importa em lembrar que a participação sugerida através das condutas representadas pelos comediantes é um dos dois campos de uma permuta, sendo o outro o ambiente efervescente concreto em que o comediante se manifesta. Sem essa permuta o ator não seria o ator e o teatro seria apenas literatura, sem ação real. A tarefa do comediante é tomada em um todo, num sistema social em cujo funcionamento predomina um princípio análogo àquele que Marcel Mauss descreveu como *échange-don* (permuta-dom): um processo em que se torna comum a própria substância social, o *mana* que traduz a vontade coletiva de "encontrar a célula social"; [4] um consumo comum de significações, originando-se umas do personagem e outras da expectativa do público. Louis Jouvet analisou profundamente esse estado de alma em *Le Comédien désincarné*. Mostra claramente como a dádiva feita ao público, de uma emoção reconstruída e representada, provoca, da parte desse público, se não uma resposta, pelo menos uma adesão. Poder-se-ia dizer que a arte do comediante decorre de uma dialética cujo movimento é duplo, porque associa um ambiente ocasional e um personagem reconstruído e porque cada ação sugerida pelo ator entra nesse circuito e só se torna dramática se ao mesmo tempo a expectativa do público se empenhou no circuito da permuta. Assim, o ato de dramatização poderia ser um "instante fugidio

em que a sociedade, em que os homens tomam consciência sentimental de si próprios e da sua situação perante os outros",[5] porque a participação realizada ensejaria uma permuta de símbolos e experiências. Quando um comediante surge, é todo o princípio dessas permutas de substância social que é sugerido e isso explica, indubitavelmente, o seu prestígio na vida cotidiana: ele é o agente eventual de uma comunicação em que, além das relações habituais, enrijecidas, ditadas pelos modelos de uma cultura, divididas pelas barreiras que estabelecem fronteiras rigorosas entre os grupos e as classes, se manifesta uma sociedade mais viva e nesta as consciências se abrem reciprocamente, a substância social se torna comum. A paixão de Phèdre vem a ser a paixão de todos; o drama de Julieta, o amor de todos os apaixonados. Mas essa paixão e esse amor são exaltados e enriquecidos. E mesmo a avidez de Ricardo II ou o desespero de Woyzeck entram no jogo das permutas e a experiência imediata fecunda ainda mais esses comportamentos múltiplos:

"Que é Hécuba para ele? E ele próprio que é para Hécuba? E no entanto, ele chora por ela..."

Mas a permuta entre o público e o comediante é acompanhada de uma outra troca, entre os próprios atores. Estamos no domínio do teatro e não da dança: um cenário, uma linguagem poética, estabelece entre personagens um elo, polêmico ou não, e esse elo é o instrumento de uma circulação de matéria social. As relações dos heróis entre si são sem dúvida tão importantes quanto as do público e do comediante, uma vez que dessa separação e dessa tensão resulta o próprio princípio da arte do teatro. Entre Chimène e Rodrigue, entre Ricardo III e suas vítimas, enthe Phèdre e Hippolyte, entre Lorenzaccio e ele próprio, entre os protagonistas do *Cerejal*, entre Doña Prouhèze e Rodrigue, estabelece-se uma permuta mais ou menos intensa conforme as distâncias que os separam ou os obstáculos que os impedem de se reunirem. Local de uma reconciliação sempre adiada, que na tragédia termina com a morte ou com a separação e na comédia se afirma na ênfase paródica, o teatro opõe entre si consciências abertas, cujo encontro é indefinidamente adiado por uma força imanente. Os comediantes no palco não são esferas isoladas, sugerem comportamentos que se enfrentam, se entrelaçam, se misturam, mas nunca se fundem. Durante esse jogo a poesia dramática que constitui a trama da substância social, dividida por constrangimentos e determinismos antagônicos, entra num processo de permuta intensa consigo mesmo. Por isso é um

tanto ingênuo falar da identificação absoluta do público com o personagem, porque este último participa inicialmente de um conflito, de uma tensão trágica ou cômica e deixa-se enfeitiçar pelo teatro na medida da intensidade das relações figuradas. Claudel não escreveu uma peça intitulada *L'Echange (A Permuta)*, que parece formular o princípio não somente da sua criação dramática, mas também de todo teatro: entre os casais de amantes se estabelece uma circulação de paixões que modifica a configuração dos grupos instituídos no começo? Marivaux, Racine, Chekov não propuseram nada diferente: o teatro é um local de permuta que procura vencer um ou vários obstáculos e o comediante é o ponto de apoio.

O que sugerimos aqui ultrapassa, aliás, o âmbito do teatro. Creio mesmo que o papel e a função do comediante, agente constante de uma troca generalizada e geradora de fusão e coesão social, nos elucida também a própria estética.

Freqüentemente se define a estética em relação a um critério arbitrário de gôsto, isto é, a uma consciência fechada, retraída em si mesmo, e confunde-se não raro a estética com a psicologia da arte. Ora, o domínio da criação imaginária não nos parece fugir a esse movimento interno e concreto da permuta que cria substância social. Se quisermos encarar o domínio da estética pela sua essência, convém evitar projetá-lo para o transcendente e o sagrado e relacioná-lo com a intensa participação das consciências na trama viva das sociedades humanas. Como poderia a consciência estética ser assimilada a um conhecimento, mesmo a uma criação absoluta e escrupulosamente "egotista", quando ela reclama e impõe a comunicação intensa das consciências e procura reconstituir grupos efervescentes, as "células sociais" de que nos fala Marcel Mauss? Romance, poesia, música, pintura, exatamente como o teatro, tudo isso sugere uma permuta de substância humana que transborda da vida cotidiana, confinada nos seus modelos e tradições.

É certo que os mitos das sociedades primitivas conseguiam realizar essas fusões, mas as consciências eram pobres em experiência, assim como a substância social pouco destacada de um estatismo elementar. Nas sociedades históricas, em que se impõe a convicção obscura ou consciente de que existe uma força coletiva capaz de modificar as coerções naturais e as estruturas sociais, no momento em que a densidade demográfica, a divisão social do trabalho, a crescente heterogeneidade das formas coletivas tornam os conjuntos humanos mais complexos e mais diversifi-

cados, a permuta tende a se tornar simbólica e a formular relações novas, tanto mais fortes e apaixonadas quanto é certo que os obstáculos separam os homens entre si e que o homem, desmembrado, é condenado à solidão. A arte parece, pois, corresponder a fecundas permutas entre as consciências separadas, em comunidades reencontradas. Mas não estava escrito pelo destino que a arte tivesse que expressar essa busca infinita da participação. Outras sociedades, outras civilizações, responderam diferentemente a essa exigência.

Mas, já que é essa a realidade, não seria necessário aceitar que a estética designa uma esfera da experiência coletiva em que os símbolos correspondentes a intercâmbios de substância social (e não somente a comunicação ou permuta dos papéis, como entende G. H. Mead) sugerem uma fusão intensa das consciências, separadas pela heterogeneidade crescente dos grupos e das classes? Não conviria aceitar que a estética e o domínio do imaginário são imanentes à existência do homem e lhe oferecem, permanentemente, um lugar onde se pode regenerar ao contato de trocas fecundas e substanciais? A esfera da criação artística não é bem aquela que restitui ao homem uma parte da sua humanidade, que lhe é constantemente roubada pela divisão do trabalho? Nesse sentido a arte encerraria a imagem de uma liberdade prometida.

"Na vida dos *'eu'*, dos *outrem,* dos *nós,* dos grupos, das classes das coletividades, das sociedades, o trama da liberdade humana, inclusive a liberdade criadora, não pode e não deve ser ultrapassado, porque corresponde exatamente ao da realidade humana, tanto sob o seu aspecto coletivo como individual." [6] Assim, a estética, radicada na existência concreta, não seria mais um derivativo, mas um esforço de apropriação da realidade total por parte do homem.

Numa manhã de domingo, na Bolívia, em um bairro popular de La Paz, habitado por índios e espanhóis sem recursos, chegamos a uma praça de casas baixas. Lá em cima, a montanha áspera se elevava até os cimos nevados. Como sempre nessa altitude, a atmosfera era leve. Em meio à agitação desordenada dos índios surgiu um cortejo nupcial, que saía de uma igreja. Era um casamento pobre e desalinhado: três ou quatro músicos à frente de um casal de espanhóis já idosos e empertigados em seus trajes pretos e usados. Um cortejo de oito a dez pares acompa-

nhava-os, meneando-se. Toda essa gente subia uma ladeira bastante íngreme.

Nesse momento chegou uma índia de cabelos desgrenhados, descalça, vestida com uma espécie de saia cinzenta. Colocou-se na frente dos músicos e começou a dançar enquanto andava. O cortejo nupcial não olhava para ela. A multidão dos outros índios mal lançava sobre a mulher aquele olhar rápido e duro dos nativos desprovidos de recursos. O cortejo chegou a uma outra pequena praça, onde se viam árvores mirradas. Um grande grupo de vizinhos e curiosos se formou aos poucos. A dançarina não se limitava a rodopiar no ritmo que é comum no planalto andino e parece menos expandir-se para o mundo do que contê-lo, encerrá-lo. Ela executava também as *poses* de uma encenação complicada, que sem dúvida apelava para uma participação conhecida de todos, evocava uma figura comunicativa, um princípio de solidariedade que ninguém queria ouvir naquele momento.

O casal entrou na casa, depois os convidados e finalmente os músicos penetraram, por entre a multidão, através da porta estreita. Viu-se uma grande caixa levada por braços bater no portal antes de desaparecer.

A multidão dispersou-se e a praça ficou vazia. Nela permaneceu apenas a jovem índia despenteada, que ora dançava, ora executava mímicas de gestos e atitudes. Ninguém parecia entrar no seu jogo: reclamava uma permuta que nenhum dos transeuntes desejava realizar. Bateu na porta fechada e ninguém respondeu. Com lágrimas nos olhos, os cabelos em desordem, arrastada por uma força que exigia uma participação que lhe era recusada, desceu novamente a rua falando consigo mesma e parando aqui e ali para repetir desde o início o programa da sua gesticulação e o seu apelo à comunicação.

Paranóia? Embriaguez? Não importa. Mas inegavelmente um personagem atípico, que solicitava à inábil gesticulação simbólica do seu corpo uma adesão e uma participação, tanto mais veementes quanto maior era a indiferença. Símbolo decerto degradado e doloroso do comediante, que é foco de uma comunicação, criador de uma participação em que se permuta a substância social, gerador de uma sociedade passageira e efervescente, que é tudo isso mas recai na solidão e permanece, de qualquer forma, um "excluído da grei".

# INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

NOTA DO AUTOR: Não se trata aqui de uma bibliografia completa, mas apenas de indicações relativas às obras que interessam diretamente ao nosso estudo. Referências mais completas se encontram na nossa *Sociologie du théâtre — Essai sur les ombres collectives.*

NOTA DO TRADUTOR: Os títulos das obras citadas nesta bibliografia são conservados em francês quando se trata de livros escritos originalmente noutra língua mas citados pelo autor através das traduções francesas.

## INTRODUÇÃO

1. G. Gurvitch: "Sociologie du théâtre", em *Les Lettres nouvelles,* n.º 35, Julliard, édit., Paris, 1956, p. 198.

2. Marcel Mauss: *Esquisse d'une théorie de la magie,* em *Sociologie et anthropologie,* P. U. F., Paris, 1950, ps. 125 e 131.

3. Marcel Mauss: "Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de 'moi'", em *Sociologie..., op. cit.,* p. 352.

4. G. Gurvitch: "L'Effondrement d'un mythe politique", em *Cahiers internationaux de sociologie,* n.º XXXIII, P. U. F., Paris, 1962, p. 16.

5. Mircea Eliade: *Naissances mystiques,* Gallimard, édit., Paris, 1949;

6. Zeami; *La Tradition secrète du nô,* traduzido do japonês. Gallimard, édit., Paris, 1960.

7. É impossível dar aqui uma bibliografia completa relativa à noção do papel social. Indiquemos apenas: *La Notion de rôle en psychologie sociale,* de A.-M. Rocheblave-Spenlé, P. U. F., édit., Paris, 1962; *L'Esprit, le Soi et la Société,* de George H. Mead, tradução, P. U. F., édit., Paris, 1963 ("Bibliothèque de sociologie contemporaine"); *Fondements de la sociométrie,* de J.-L. Moréno, tradução, P. U. F., édit., Paris. 1954 ("Bibliothèque de sociologie contemporaine"); *La Vocation actuelle de la sociologie,* de G. Gurvitch, P. U. F., édit., Paris, 1957, tomo I; *Le Fondement culturel de la personnalité,* de Ralph Linton, tradução, Dunod, édit., Paris, 1959; *Eléments pour une sociologie de l'action,* de T. Parsons, tradução, Plon, édit., Paris, 1955; *La Psychologie sociale,* de Jean Stoetzel, Flammarion, édit., Paris, 1963; etc.

8. Marcel Mauss: "Une Catégorie de l'esprit humain", *op. cit.*

9. *Traité de sociologie* (publicado sob a direção de G. Gurvitch), P. U. F., édit., Paris, 1960, t. II, ps. 333-338 *(Note sur le concept de phénomenes psychiques totaux,* de G. Gurvitch).

10. Cuyer: *La Mimique,* O. Doin, édit., Paris, 1902; Docteur G. Dupuy: *Essai sur les mimiques voulues,* Delaroche, édit., Lyon, 1897; T. Ribot: *Essai sur l'imagination créatrice,* Alcan, édit., Paris, 1900; P. Valéry: *L'Ame et la Danse,* Le Sagittaire, édit., Paris, 1931. Todas essas obras estão muito ultrapassadas.

11. André Villiers: *La Psychologie du comédien,* O. Lieutier, édit., Paris, 1946; e *La Psychologie de l'art dramatique,* A. Colin, édit., Paris, 1951.

12. A. Villiers: *La Psychologie du comédien, op. cit.,* p. 228.

13. Bernard Dort: *Lecture de Brecht,* Le Seuil, édit., Paris, 1963.

14. Sobre o teatro dos jesuítas ver: E. Boysse: *Le Théâtre des jésuites,* Paris, 1880; A. P. Farrell: *The Jesuit Code of Liberal Education. Development and Scope of the "ratio studiorum",* Ill., Milwaukee, 1938.

15. Citamos pela tradução publicada por "Le Théâtre dans le Monde", volume IV, l. Elsevier, édit., Bruxelas, 1956.

16. Edgar Morin: *Le Cinéma et l'Homme imaginaire,* Editions de Minuit, édit., Paris, 1956.

17. Michel Leiris: *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar,* Plon, édit., Paris, 1958 ("L'Homme").

## PRIMEIRA PARTE

### *Capítulo 1*

1. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux et Liberté humaine,* P. U. F., Paris, 1955, p. 271.

2. J. Huizinga: *Le Déclin du Moyen Age,* traduction, Payot, édit., rééd., 1961, ps. 69-70.

3. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.,* p. 245.

4. Pierre Sadron: "Les plus anciens comédiens français connus", em *Revue d'histoire du théâtre,* 1955, I, Paris, ps. 38-43.

5. J. Huizinga, *op. cit.,* p. 279.

6. Pierre Sadron, *op. cit.,* p. 41. Ver também M. Ungereanu: *Société et Littérature bourgeoise d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles,* C. N. R. S., Arras, 1955.

7. Gustave Cohen: "Triboulet, acteur et auteur comique du dernier quart du XV^e siècle", em *Revue d'histoire du théâtre,* 1954, IV, ps. 287-298.

8. Pierre Sadron, *op. cit.,* p. 42.

9. G. Gurvitch: "Sociologie du théâtre", *op. cit.,* ps. 196-210.

10. Marc Bloch: *La Société féodale, la formation des liens de dépendance,* A. Michel, édit., Paris, 1939 ("Evolution de l'humanité").

11. Jean Filliozat: *Préface* ao *Théâtre d'ombres à Kélantan,* de Jeanne Cuisinier, Gallimard, édit., Paris, 1957 ("L'Espèce humaine").

12. Gaston Zeller: *La Vie sociale dans les principaux pays d'Europe au XVI^e siècle,* 3 fasc., C. D. U., édit., Paris, 1952.

13. George H. Mead, *op. cit.,* p. 218.

14. Raymond Lebègue: "Les Débuts de la *commedia dell'arte* en France", na *Rivista di Studi Teatrali,* Milão, n.º 9-10, 1954, ps. 71-77.

15. Georges Gurvitch: *La Vocation actuelle de la sociologie,* t. II, 2.ª édition, P. U. F., Paris, 1963, p. 28.

16. "Mémoires de Mlle. Clairon", na *Bibliothèque des mémoires,* t. VI, Firmin-Didot, édit., Paris, 1857.

17. René Bray: *Molière, homme de théâtre,* Mercure de France, édit., Paris, 1954, p. 188.

18. *Id., ibid.,* p. 140.

19. *Id., ibid.,* p. 192.

20. E. Rigal: *Le Théâtre français d'avant la période classique,* Hachette, édit., Paris, 1901; Eugène Despois: *Le Théâtre-Français sous Louis XIV,* Hachette, édit., Paris, 1886. Mais genericamente: H. C. Carrington-Lancester: *A History of French Dramatic Literature in the XVIIth Century,* John Hopkins Press, 1929-1942 (9 vols.), e Jacques Scherer: *La Dramaturgie classique en France,* Nizet, édit., Paris.

21. S. Wilma Deierkauf-Holsboer: *Le Théâtre du Marais,* Nizet, édit., Paris, 1954, vol. I, p. 79.

22. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.,* p. 268.

23. Sobre o teatro italiano, ver: Mario Apollonio: *Storia del teatro italiano,* Florença, 1950; Luigi Riccoboni: *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, et une dissertation sur la tragédie moderne,* Paris, 1728-1730, 2 vols.; Eugène Rigal: *Le Théâtre français d'avant la période classique, op. cit.;* N.-M. Bernardin: *La Comédie italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard,* Editions de la Revue Bleue, Paris, 1902; E. Petraccone: *La Comedia dell'arte — Storia, tecnica, scenarii,* Nápoles, 1927 etc.

24. Sobre o teatro da Foire, ver: Les Frères Parfaict: *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusq'à présent,* Paris, 1735-49, vol. XV; N.-M. Bernardin, *op. cit.;* Eugène Rigal, *op. cit.*

25. Le Sage escreveu cento e uma peças para o teatro da Foire e sessenta e quatro delas foram editadas com esse título em dez volumes, édit. Et. Ganeau, veuve Pissot, P. Gandouin, Paris, 1731-1737.

26. Marcel Arland: *Marivaux,* Gallimard, édit., Paris, 1950.

27. Gilberto Freyre: *Maîtres et Esclaves,* tradução, Gallimard, édit., Paris, 1952 ("La Croix du Sud").

28. Maurice Descotes: *Les Grands Rôles du théâtre de Jean Racine,* P. U. F., Paris, 1957, p. 22.

29. Raymond Picard: *La Carrière de Jean Racine,* Gallimard, édit., Paris, 1956, p. 133.

30. Lucien Goldmann: *Le Dieu caché,* Gallimard, édit., Paris, 1955.

31. Jacques Scherer: *La Dramaturgie classique en France, op. cit.*

32. R. Picard, *op. cit.,* ps. 231-240.

33. Roland Barthes: *Lecture de Racine,* Le Seuil, édit., Paris, 1963.

34. P.-A. Touchard: *Histoire sentimentale de la Comédie-Française,* Le Seuil, édit., Paris, 1955, p. 68.

35. *Id., ibid.,* p. 58.

36. Maurice Descotes: *Les Grands Rôles..., op. cit.,*

37. Bernard Groethuysen: *Origines de l'esprit bourgeois en France: L'Eglise et la Bourgeoisie,* Gallimard, édit., Paris, rééd.

38. René Bray: *Molière, homme de théâtre, op. cit.*, p. 164.

39. Maurice Descotes, no seu *Public de théâtre* (P. U. F., Paris 1964), examinou bem esse problema, embora tenha valorizado demasiadamente o "público" do período de 1660 e não tenha descrito as incidências sociais dos diversos grupos de espectadores estudados.

40. Lucien Goldmann, *op. cit.*, ps. 115-156.

41. P.-A. Touchard, *op. cit.*, p. 63.

42. R. Picard, *op. cit.*, p. 269.

43. Ver Ch. Urbain e E. Levesque: *L'Eglise et le Théâtre*, B. Grasset, édit., Paris, 1930 ("La Vie chrétienne").

44. Robert Mandrou: *Introduction à la France moderne*, A. Michel, édit., Paris, 1961 ("Evolution de l'humanité").

45. Ver A. Beljame: *Le Public et les Hommes de lettres en Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, 1881; Lambin: *Rapports de Bossuet avec l'Angleterre*, Paris, 1909.

46. Paul Mantoux: *La Révolution industrielle au XVIII^e siècle*, Génin, édit., Paris, rééd., 1959, p. 81.

47. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.*, ps. 269-272.

*Capítulo 2*

1. Alfred Copin: *Talma et la Révolution*, Perrin, édit., Paris, 1888; Alexandre Duval: *Talma, précis historique sur sa vie*, Mansat, édit., Paris, 1826.

2. A. Copin: *Talma et l'Empire*, L. Frinzine, édit., Paris, 1887.

3. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.*, ps. 279-282.

4. Henri Lefebvre: *Nietzche*, Editions sociales internationales, Paris, 1938 e, em colaboração com Norbert Guterman: *La Conscience mystifiée*, Gallimard, Paris, 1937.

5. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.*, p. 280.

6. G. Gurvitch: *La Vocation actuelle de la sociologie, op. cit.*, vol. I, ps. 89-91, e *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XXXIII, *op. cit.*, p. 137.

7. Maurice Descotes: *L'Acteur Joanny et son journal inédit*, P. U. F.

8. P. U. F.

9. Louis Chevalier: *Classes laborieuses et Classes dangereuses*, Plon, édit., Paris, 1958.

10. Tristan Rémy: *Jean-Gaspard Debureau*, L'Arche, édit., Paris, 1954. Prefácio de J.-L. Barrault.

11. Manifestação física cuja expressão pode variar de acordo com as sociedades, mas que permanece *sempre* corpórea.

12. A. Copin: *Talma et l'Empire, op. cit.*

13. M. Descotes: *Le Drame romantique et ses grands créateurs*, P. U. F., Paris, 1955, p. 30.

14. Louis Chevalier, *op. cit.*, 46-50.

15. Roger Caillois: *Puissances du roman*, Le Sagittaire, édit., Marselha, 1942.

16. Citado por Louis Chevalier, *op. cit.*, p. 56.

17. E maior parte dos viajantes ou testemunhas citadas por Louis Chevalier.

18. M. Descotes, *op. cit.*, ps. 43 e 80.

19. L. Henry Lecomte: *Un comédien au XIX^e siècle: Frédérick Lemaître*, 2 vols., Paris, 1888; Silvain: *Frédérick Lemaître*, Alcan, édit., Paris, 1930; M. Descotes, *op. cit.*, ps. 179-186.

20. Citado por M. Descotes, *op. cit.*, p. 91.

21. Louis Barthou: *Rachel*, Alcan, édit., Paris, 1926, p. 80.

22. Jean Duvignaud: *L'Homme d'affaires joue et perd*, em *Balzac*, "Génie et réalités", Hachette, édit., Paris, 1958, ps. 169-193.

23. M. Descotes, *op. cit.*, cap. II, 2.

24. T. Rémy: *Debureau, op. cit.*, p. 60.

25. Ver J. Duvignaud: "Le Mythe Chaplin", em *Critique*, t. X, n.º 84, Paris, 1954, ps. 389-399.

26. L. Barthou: *Rachel, op. cit.*

27. Henri Lefebvre: *Musset, dramaturge*, L'Arche, édit., Paris, "Les Grands Dramaturges", 1955.

28. L. Barthou, *op. cit.*

29. Georges Morazé: *Les Bourgeois conquérants*, Colin, édit., Paris, 1957.

30. *Op. cit.*, cap. I.

31. A arte não ocupa o último lugar na hierarquia dos regulamentos sociais? Ver G. Gurvitch, *Déterminismes sociaux, op. cit.*, p. 278.

32. P.-A. Touchard, *op. cit.*, p. 88.

## *Capítulo 3*

1. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.*, ps. 293-297.

2. Georges Morazé, *op. cit.*, ps. 285-291.

3. Henri Lenormand: *Les Pitoëff*, Lieutier, édit., Paris, 1943, p. 165.

4. Jacques Robichez: *Lugné-Poe*, L'Arche, édit., Paris, 1955.

5. Jacques Copeau: *Critiques d'un autre temps*, Gallimard, édit., 1923, p. 184.

6. *Id., ibid.*, ps. 232 e 237.

7. *Id., ibid.*, ps. 243 e 244.

8. *Revue d'histoire du théâtre*, 1950, I: "Notes et documents pour servir à l'histoire de Jacques Copeau", ps. 7-50; Jacques Lerminier: *Jacques Copeau*, Paris, 1951; Catherine Valogne: *J'aime le théâtre*, éd. Rencontre, Lausanne, 1962.

9. *Revue d'histoire du théâtre, op. cit.*, p. 14.

10. J. Schumpeter: *Capitalisme, Socialisme et Démocratie*, Payot, édit., Paris, 1963 (tradução).

11. Charles Dullin: *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, O. Lieutier, édit., Paris, 1946.

12. Georges Pitoëff: *Notre théâtre,* documentos reunidos por Jean de Rigault, Messages, édit., Paris, 1949, p. 31.

13. *Id., ibid.,* p. 15.

14. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.,* p. 290.

15. Louis Jouvet: *Le Comédien désincarné,* Flammarion, édit., "Bibliothèque d'esthétique", Paris, 1954, p. 37.

16. Constantin Stanislavski: *Ma vie dans l'art* (tradução), Librairie théâtrale, édit., Paris, 1950.

17. Em *Le Théâtre dans le monde, op. cit.,* p. 30.

18. Jean Vilar: *De la tradition théâtrale,* L'Arche, édit., Paris, 1955, p. 63.

19. Marc Beigbeder: *Le Théâtre en France depuis la Libération,* Bordas, édit., Paris, 1959.

20. G. Pitoëff: *Notre théâtre, op. cit.,* ps. 32-35.

21. Em *Le Théâtre dans le monde, op. cit.,* ps. 37-49.

22. Nina Gourfinkel: *Stanislavski,* L'Arche, édit., Paris, 1955, ps. 62-63 e p. 270, n.º 3.

23. André Frank: Georges Pitoëff, L'Arche, édit., Paris, 1958, p. 33.

24. Jean Vilar, *op. cit.,* p. 113.

25. *Id., ibid.,* p. 153.

26. Marc Beigbeder, *op. cit.,* e Jeanne Laurent: *La République et les Beaux-Arts,* Julliard, édit., Paris, 1955.

27. Roger Caillois: *Les Jeux et les hommes,* Gallimard, édit., Paris, 1957; Edgard Morin: *Les Stars,* Le Seuil, édit., Paris, 1957.

28. Anne Philipe: *Le Temps d'un soupir,* Julliard, édit., Paris, 1963.

29. *Les Jeux et les Hommes, op. cit.*

30. Marcel Mauss: *Esquisse d'une théorie de la magie, op. cit.,* p. 125.

31. Ver a descrição desta experiência na nossa *Sociologie du théâtre,* parte V, cap. VII.

32. G. H. Mead: *L'Esprit, le Soi et la Société, op. cit.,* p. 116, n. 1.

33. G. Gurvitch: *Vocation actuelle de la sociologie,* t. I, *op. cit.,* p. 302.

34. G. Gurvitch: *Vocation actuelle de la sociologie,* t. II, nouvelle édition, 1963, p. 461.

35. G. H. Mead, *op. cit.,* p. 245.

36. G. Gurvitch, prefácio de *L'Esprit, le Soi, la Société,* de G. H. Mead, *op. cit.,* p. VIII.

37. G. Gurvitch: *Sociologie du théâtre, op. cit.,* p. 207.

## *Capítulo 4*

1. Marcel Mauss: *Esquisse d'une théorie de la magie, op. cit.,* p. 109.

2. G. Gurvitch: *Vocation...,* II, *nouvelle édition, op. cit.,* p. 100.

3. G. Gurvitch: *Vocation...,* I, *op. cit.,* ps. 141-142.

## SEGUNDA PARTE

1. Documento registrado no T. N. P. e nas crônicas de 1956-1957 em *La Nouvelle Revue Française.*

2. Ch. Dullin, *op. cit.,* ps. 33-34.

3. *Id., ibid.,* p. 186.

4. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.,* p. 141.

5. M. Descotes: *Les Grands Rôles..., op. cit.*

6. Ch. Dullin, *op. cit.,* p. 38.

7. Inquérito realizado pelos estudantes de Sociologia da Faculdade de Letras de Paris e por M. Alain Weiller, sob a direção de J. Duvignaud. Ver: "Première enquête sur les écoles des comédiens", de A. Weiller, em *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-J.-L. Barrault,* n.º 30, Julliard, édit., Paris, 1960.

8. Ch. Dullin, *op. cit.,* p. 37.

9. J. Copeau: *Notes sur le métier de comédien,* Michel Brient, édit., Paris, 1955, p. 25.

10. Documento registrado no T.N.P. pelo autor.

11. Stanislavski: *Ma vie dans l'art, op. cit.,* p. 195.

12. J.-L. Barrault: *Nouvelles réflexions sur le théâtre,* Flammarion, édit., Paris, 1959, p. 12.

13. J. Copeau, *op. cit.,* p. 25.

14. Ch. Dullin, *op. cit.,* ps. 40-41.

15. J.-L. Barrault, *op. cit.,* p. 29.

16. Ch. Dullin, *op. cit.,* p. 35.

17. *Id., ibid.,* p. 46.

18. *Id., ibid.,* p. 47.

19. J. Copeau, *op. cit.,* p. 29.

20. Ch. Dullin, *op. cit.,* p. 49.

21. Louis Jouvet, *op. cit.,* p. 143.

22. *Id., ibid.,* p. 173.

23. *Id., ibid.,* p. 211.

24. Constantin Stanislavski: *"Othello", mise en scène et commentaire,* Le Seuil, édit., Paris, 1948, p. 188.

25. Nina Gourfinkel: "L'Acteur selon Stanislavski", em *Le Théâtre dans le monde, op. cit.;* Stanislavski: *Ethik,* Henschel Verlag, Berlim, 1953; Stanislavski, Prokofiev, Toporkov etc.: *Der Schauspielerische Weg zur Rolle,* Henschel Verlag, Berlim, 1952.

26. J.-P. Sartre: *Esquisse d'une théorie des émotions,* Hermann, édit., Paris, 1939.

27. Tradução publicada em *Le Théâtre dans le monde, op. cit.,* p. 22.

28. N. Gourfinkel, prefácio de *"Othello", mise en scène et commentaire,* de Stanislavski, *op. cit.,* p. 16.

29. Stanislavski, *op. cit.*, p. 47.
30. *Ibid.*, p. 213.
31. *Ibid.*, p. 187.
32. Ch. Dullin, *op. cit.*, p. 61.
33. J. Copeau, *op. cit.*, p. 46.
34. Maurice Merleau-Ponty: *Signes*, Gallimard, édit., Paris, 1960, p. 202.
35. *Id., ibid.*, p. 213.
36. *Id. ibid.*, ps. 213-214.
37. J. Copeau, *op. cit.*, ps. 28-29.
38. *Id., ibid.*, p. 46.
39. G. Pitoëff, *op. cit.*, p. 13.
40. J. Copeau, *op. cit.*, p. 53.
41. I. Meyerson: *Les Fonctions et les Œuvres.*
42. L. Jouvet, *op. cit.*, p. 153.
43. *Id., ibid.*, p. 153.
44. *Id., ibid.*, p. 228.
45. Stanislavski, *op. cit.*, p. 47.
46. G. Gurvitch: *Vocation actuelle...*, t. II, nov. ed., *op. cit.*, ps. 246-247.
47. Jean Cazeneuve: *Les Dieux dansent à Cibola*, Gallimard, édit., Paris, 1957 ("L'Espèce humaine").
48. Don Talayesva: *Soleil Hopi*, tradução, Plon, édit., Paris, 1959.
49. J. Cazeneuve, *op. cit.*, p. 234.
50. Roger Bastide: *Le Candomblé de Bahia*, Mouton, édit., Haia, 1958; Alfred Métraux: *Le Vaudou haïtien*, Gallimard, édit., Paris, 1959 ("L'Espèce humaine"); Pierre Verger: *Notes sur le culte des Orisa et Vodun*, I. F. A. N., Dacar, 1957.
51. J. Duvignaud: "Existence et possession", em *Critique*, Paris, 1958.
52. Parte VI: *Le Théâtre et la Révolution permanente.*
53. Sobretudo *Mœurs et Sexualité en Océanie*, tradução, Plon, édit., Paris, 1963 ("Terre humaine").
54. Michel Leiris, *op. cit.*, p. 21.
55. *Id., ibid.*, p. 26.
56. *Id., ibid.*, p. 61.
57. Yvon Belaval: *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, édit., Paris, p. 97 ("Bibliotèque des idées").
58. *Id., ibid.*, p. 102.
59. *Id., ibid.*, p. 135.
60. J. Copeau, *op. cit.*, p. 17.
61. Y. Belaval, *op. cit.*, p. 245.
62. Inquéritos realizados em 1956-1957-1958 no âmbito do C. N. R. S., sob a direção de J. Duvignaud.
63. *Op. cit.*, p. 384.

64. G. Gurvitch: *Vocation actuelle...*, t. II, *op. cit.*, ps. 62-101.
65. *Id., ibid.*, p. 100.
66. *Id., ibid.*, p. 101.

*A Permuta*

1. Cf. J. Duvignaud: *Le Mythe Chaplin, op. cit.*
2. Margaret Mead, *op. cit.*, p. 218.
3. *Id., ibid.*, p. 231.
4. *Id., ibid.*, p. 263.
5. Marcel Mauss: *Essai sur le Don, op. cit.*, p. 275.
6. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux..., op. cit.*, p. 93.

*Este livro foi composto e impresso pela EDIPE Artes Gráficas, Rua Domingos Paiva, 60 — São Paulo.*